



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: A la recherche de l'Autre : l'oeuvre dramatique de Bernard-Marie Koltes

Author: Grażyna Starak

Citation style: Starak Grażyna. (2014). A la recherche de l'Autre : l'oeuvre dramatique de Bernard-Marie Koltes. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Grażyna Starak

À la recherche de l'Autre

L'œuvre dramatique
de Bernard-Marie Koltès



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2014

Grażyna Starak

docteur ès lettres, enseigne la littérature française à l'Université de Silésie. Auteur de *Langage théâtral d'Antonin Artaud* (Katowice, Wyd. UŚ, 2000) et de nombreux articles publiés en Pologne et à l'étranger (France, Turquie, Tunisie, République Tchèque, Portugal). Ses recherches concernent le théâtre français contemporain (XX^e et XXI^e siècle) et de nouvelles tendances dans le théâtre européen, elles se concentrent, entre autres, autour des problèmes du langage théâtral, des genres théâtraux, de l'anthropologie du théâtre.

À la recherche de l'Autre

*L'œuvre dramatique
de Bernard-Marie Koltès*



NR 3155

Grażyna Starak

À la recherche de l'Autre

*L'œuvre dramatique
de Bernard-Marie Koltès*

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Magdalena Wandzioch

Recenzent
Krystyna Modrzejewska

*Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.
Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je
l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement
dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.*

Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871

Avant-propos

Bernard-Marie Koltès est un écrivain dont l'œuvre fascine ou irrite mais ne nous laisse jamais indifférents. Il est impossible de cotoyer cette œuvre et d'en rester indemne, de ne pas se poser de graves questions de nature philosophique, éthique, morale. Son théâtre touche ce qui est enfui, caché dans les coins les plus profonds de notre âme, ce dont nous avons oublié, depuis bien longtemps, de parler : le désir, le besoin de l'Autre.

Koltès était un homme jeune quand il a écrit ses plus grandes pièces. À l'âge de 41 ans son œuvre et sa vie étaient déjà terminées. Il est donc d'autant plus étonnant qu'un si jeune homme ait déjà eu une si grande connaissance de la nature humaine, des relations humaines. C'est, sans doute, grâce à un don d'observation formidable et une hypersensibilité qui dès l'enfance lui posait pas mal de problèmes : « Bernard court à la catastrophe... avec le sourire »¹, écrit le préfet des études après le deuxième trimestre de la classe de troisième. C'est Jean Mambrino, professeur de français et d'anglais, à Saint-Clément, l'un des rares professeurs, qui a remarqué que Koltès était doué pour les lettres, qu'il avait de la sensibilité et de l'imagination, et qu'il pouvait réussir. Il sera présent aussi à la cérémonie d'enterrement de son élève pour lui dire ses adieux. Avant de bénir la tombe, il prend la parole. « Il ne parle pas longtemps, quelques minutes, mais c'est assez pour que chacun,

¹ *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs. Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958–1976)*. Documents choisis et présentés par Ph. Hoch. Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz 1999, p. 11.

bouleversé, se souviennent des derniers mots, qui lient à jamais l'instant à l'éternité : Dors, mon doux prince. Que les chants des anges te portent à ton suprême repos »².

Bernard Koltès a décidé très tôt que son unique moyen de gagner la vie serait l'écriture et il a été très persévérant dans cette décision. Alors, pour vivre il doit écrire et pour écrire il doit voyager, parce que, comme il le répète souvent dans ses interviews, les voyages sont absolument nécessaires pour quelqu'un qui veut écrire. Ses nombreux voyages sont également la source de sa connaissance parfaite de la nature humaine. Ainsi apparaît la thématique de l'Étranger qui s'inscrit dans la réflexion sur l'Autre, de même que la présence du personnage noir qui, comme nous allons le voir, occupe une place spéciale dans la dramaturgie de l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton*. Koltès qui fuyait les quartiers luxueux de Paris pour passer son temps dans les cafés arabes de Pigalle ou Barbès mettait en scène des loubards, des criminels, des marginaux (qui cependant n'étaient pas tels aux yeux de l'auteur). Leur statut dans le théâtre koltèsien est particulier, ils sont, à côté de l'étranger et du personnage noir, des porteurs de la différence.

La multitude des aspects non pas seulement philosophiques et moraux de l'œuvre dramatique de Koltès, mais aussi ceux concernant la langue, la construction des pièces, des personnages, le rôle du contexte spatio-temporel nous a forcée à choisir un thème qui serait le plus emblématique de cette œuvre. Il s'avère que c'est le thème de l'Autre, thème omniprésent dans le théâtre mais aussi et dans la vie, Koltès l'abordait parfois dans des interviews en parlant des expériences de sa vie privée. La deuxième partie de notre travail sera donc consacrée à cette thématique. Dans les chapitres successifs nous aborderons le problème de l'Autre sous ses différents aspects : l'Autre comme objet de désir, comme objet réel capable de nous donner une satisfaction, l'Autre — symbole permettant de ressentir un manque en nous, un sentiment d'inachèvement, symbole d'un désir vague, inconscient, et l'Autre (qui trouble, qui menace) comme la condition de l'existence de l'homme et de sa différence. Nous allons prendre en considération en particulier quatre pièces : *La nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude*

² B. Salino : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions Stock 2009, p. 334.

des champs de coton, Combat de nègre et de chiens et *Roberto Zucco*. Parfois nous nous servirons aussi des exemples tirés d'autres pièces. Par contre la première partie aura pour but d'introduire le lecteur dans l'univers koltèsien qui a été formé par les souvenirs d'enfance, les fascinations littéraires et théâtrales, la musique, le cinéma et, bien évidemment, les voyages. Comme le thème de l'Autre implique la réflexion sur le personnage nous consacrerons un chapitre à ce problème pour voir quel est le statut du personnage dans le théâtre de Koltès par rapport aux autres tendances du théâtre contemporain, d'autant plus que le personnage théâtral qui a évolué considérablement depuis les dernières décennies du XX^e siècle, est aujourd'hui souvent l'objet de discussion, de malentendus et, comme l'écrivent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, « des distorsions considérables existent [...] entre l'idée classique qu'on se fait de lui et la réalité de ses écritures »³. Nous parlerons aussi du rôle de la lumière, de l'espace et du temps dans les pièces de Koltès, facteurs qui nous paraissent très importants pour le processus de la création des liens entre les personnages.

Le tout sera précédé par un bref aperçu de la situation du théâtre en France dans la seconde moitié du XX^e siècle, ce qui nous permettra de montrer d'une part le contexte historique dans lequel s'inscrit l'œuvre de Koltès et de l'autre, comment il se détache de ce contexte en élaborant son propre style, sa propre technique d'écriture qui décidera de son originalité face aux autres tendances théâtrales, même les plus novatrices de son époque.

³ J.-P. Ryngaert et J. Sermon: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales 2006, prière d'insérer.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Jean-Pierre Darcel pour son aide inappréciable dans la rédaction de mon travail.

J'exprime également ma plus vive reconnaissance à Madame Anne-Françoise Benhamou pour l'encouragement qu'elle m'a prodigué dans mes recherches sur l'œuvre de B.-M. Koltès.

Mes remerciements s'adressent aussi à Patrice Chéreau et Pascal Greggory qui, un soir d'automne de 1995, à la Manufacture des Œillets à Paris (Ivry-sur-Seine), ont découvert devant moi le monde impénétrable de B.-M. Koltès.

Je suis redevable à tous ceux qui ont soutenu la réalisation de ce travail, notamment à mes parents et mon ami Richard.

PREMIÈRE PARTIE

Koltès et son œuvre

Tradition et héritage

Apparemment facile, peu compliqué, le théâtre de Bernard-Marie Koltès, abordant des questions essentielles de manière simple mais avec une écriture sophistiquée, nous intrigue d'autant plus qu'il ne s'inscrit dans aucun courant, aucune école ou tendance. Il est à part, immuable dans sa caractéristique, dans ses ressources, sa technique, tout comme son auteur, libre, indépendant, toujours fidèle à ses idéaux. L'homme et son œuvre forment un tout.

Mais comme aucune œuvre n'apparaît dans un vide, sans aucun lien avec son temps, son époque, le théâtre de Koltès se nourrit aussi d'une certaine tradition théâtrale. Avant d'entrer dans cette écriture pour y plonger avec nos doutes et inquiétudes, avant d'aborder ses plus grandes questions, il nous semble important d'esquisser le contexte historique dans lequel cette œuvre a été créée. Ce bref parcours à travers les tendances les plus remarquables du développement du théâtre du XX^e siècle, nous permettra, peut-être, de soutenir ou d'infirmer la thèse formulée au dessus, concernant le caractère inclassifiable de la dramaturgie de Koltès.

Le théâtre français du XX^e siècle n'est pas un terrain homogène. Déjà les premières années et puis toute la première moitié du siècle, sans parler de la seconde, présentent une grande variété, une abondance d'idées, de propositions, de pratiques, parfois difficilement classifiables. Néanmoins, à l'envisager d'une certaine perspective temporelle, qui est pour nous celle d'un siècle, ce théâtre nous offre des différences assez nettes entre le théâtre qui se veut « expérimental », recherchant des techniques, des moyens nouveaux et le théâtre traditionnel. Les origines

de cette ligne de partage remontent aux dernières décennies du XIX^e siècle : le théâtre de Boulevard contre le théâtre d'Art, courant réaliste et naturaliste contre les recherches poétiques des symbolistes.

La grande révolution du théâtre, comparable à celle qui a eu lieu un peu plus tôt en peinture, s'est opérée au début du siècle avec le scandale des *Mamelles de Tirésias* (1917) d'Apollinaire et les théâtres dada et surréalistes. Le scandale est d'ailleurs inséparablement lié à l'histoire du théâtre moderne, il devient son trait inhérent, depuis le fameux « Merdre » inaugurable de *Père Ubu* (1896) de Jarry. Ainsi naît le premier grand courant dans le développement du théâtre du XX^e siècle, celui qui dans les années 50, 60 renversera tous les fondements de la dramaturgie dite traditionnelle en commençant par le statut même du personnage, de la parole au théâtre, en passant par tous les critères de la spécificité du genre dramatique, tels que : l'énonciation, le temps, l'espace, la construction de la fable, etc. Le discours théâtral cède la place aux éléments de la représentation : décors, accessoires, geste, mimique, occupation de l'espace. La mise en scène devient importante jusqu'à éliminer parfois le texte ou, au moins, limiter considérablement son rôle au spectacle (*Actes sans paroles* de Beckett).

Le XX^e siècle est perçu comme le siècle du metteur en scène, « d'abord au service du texte, puis comme créateur à part entière, un créateur qui affirme l'autonomie du théâtre face à la littérature »¹. C'est la crise de la parole, de la communication, observée surtout après la Première Guerre mondiale, qui sera à l'origine de cette esthétique nouvelle. Dans le théâtre, le langage de mots qui s'est dévalorisé et qui est tenu pour trompeur ou dérisoire ne peut plus être le premier instrument de la construction dramatique, ainsi « il cède la place au langage par signes »², comme le voulait Antonin Artaud. La recherche d'un nouveau langage théâtral, « langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée »³ qu'Artaud a menée durant toute sa vie, est emblématique

¹ F. Evrard : *Étude sur Koltès* : « Dans la solitude des champs de coton ». Paris, Ellipses 2004, p. 7.

² A. Artaud : « Le théâtre et son double ». In : Idem : *Œuvres complètes*. T. 4 : *Le théâtre de la Cruauté*. Paris, NRF Gallimard 1978, p. 103.

³ Ibidem, p. 86.

de tout le XX^e siècle. Il se développe sous le signe des recherches, des expérimentations qui visent toutes à la création d'un nouveau langage d'expression, pas seulement dans le théâtre. Cette tendance touche aussi les autres domaines de l'art : la peinture, la musique, la littérature. Les résultats de ces recherches seront parfois étonnants, d'une part elles mèneront au déploiement d'une esthétique conforme à celle dont rêvait Artaud, l'esthétique de la libération pulsionnelle du corps, au détriment du langage des mots, mais d'autre part, elles mèneront aussi, un peu paradoxalement, à la redécouverte de l'importance de la parole au théâtre et à la naissance de tout un courant, dans la seconde moitié du siècle, du théâtre dit poétique, celui dans lequel la parole fait tout.

Avant de passer à la caractéristique un peu plus profonde de ce courant qui va nous intéresser de façon particulière rappelons brièvement les principales tendances dans le développement du théâtre après la Seconde Guerre mondiale.

C'est justement l'expérience traumatisante de la guerre qui a causé l'apparition du théâtre engagé avec Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Avec ces auteurs la scène devient le lieu de débats d'idées, de réflexions sur la liberté et la responsabilité humaines. La conception sartrienne du « théâtre de situation » en fait l'illustration de thèses présentées dans les textes philosophiques, notamment dans *L'Être et le néant* (*Huit-clos, Les Mouches*). La volonté de créer une nouvelle morale, de proposer de nouveaux modèles humanistes de comportement, fait que les dramaturges s'intéressent moins aux problèmes techniques de l'écriture dramatique. De ce point de vue, le théâtre de Sartre et celui de Camus se mettent plutôt du côté de la tradition.

Après la Libération naît en France l'idée du théâtre comme service public, un théâtre de rassemblement contre les divisions et conflits de classe. C'est le « théâtre populaire » prôné par Jean Vilar, le fondateur du Festival d'Avignon et directeur du TNP qui répond à une telle conception du théâtre. Très importante a été alors la découverte de la dramaturgie de Bertolt Brecht, propagée en France par Roland Barthes et Bernard Dort dans la revue *Théâtre populaire*, et les mises en scène du Berliner Ensemble à Paris, dans les années 50. L'idée de la « distanciation » brisant l'illusion théâtrale influence les auteurs comme Michel Vinaver, Arthur Adamov, Armand Gatti et des metteurs en scène comme Roger Planchon.

Mais les années 50 sont marquées surtout par la grande révolution qui s'est opérée grâce à Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov et Jean Genet. Ces auteurs, chacun à sa manière, ont proposé de nouveaux principes dramaturgiques, une nouvelle structure de communication, pas nécessairement linguistique ou « littéraire ». La confusion autour des noms proposés pour désigner ce « nouveau théâtre » (théâtre de l'absurde, théâtre de la dérision, anti-théâtre, théâtre d'avant-garde) va de pair avec les débats critiques violents de l'époque et la recherche de nouveaux lieux en rupture avec le Boulevard ou le théâtre populaire subventionné. Le « nouveau théâtre » s'installe dans les petits théâtres de la rive gauche à Paris, du Quartier Latin aux caves de Saint-Germain-des Près. Le symbole en demeure le Théâtre de la Huchette (qui joue *La Cantatrice chauve* de Ionesco sans interruption depuis les années 50).

L'objectif de notre travail n'est pas de caractériser l'œuvre dramatique de chacun des représentants du Nouveau Théâtre, mais comme il constitue souvent un point de repère pour la dramaturgie contemporaine (moderne) il nous paraît utile de rappeler quelques principes qui ont décidé, à l'époque, du caractère révolutionnaire de son apparition : la mise en doute des fondements mêmes de l'esthétique traditionnelle avec tous ses éléments, y compris le temps, l'espace, la fable et de la réalité référentielle extra-théâtrale ; la ruine de la fable menant à la « crise du sujet », la perte de la fonction référentielle de la langue, la crise du langage, la nouvelle manière de concevoir l'expression verbale, délire verbal consacrant l'agonie de la parole, le langage devient le véhicule même de l'absurdité ; la confusion de symboles, l'effondrement du réel, le rejet de la psychologie, la déconstruction du personnage dépouillé de ses attributs fondamentaux jusqu'à son nom réduit à une fonction, une lettre, un numéro matricule (F1, F2, M dans *Comédie* de Beckett ; N dans *La Parodie* d'Adamov).

Ce qui sort au premier plan de cette courte caractéristique, ce qui est, peut-être, à l'origine de toute la révolution dramaturgique, c'est la faillite du langage, ce langage qui, surtout chez Ionesco et Beckett, est devenu triplement impuissant : il n'est plus capable de dire et de décrire, de nommer le monde, car il a perdu sa fonction référentielle ; il ne peut plus garantir l'identité du monde, car il a perdu sa dimension

psychologique ; il cesse d'être un instrument de communication entre les personnages, donc il a perdu son rôle social. Tout cela mène à la rupture de la relation signifié/signifiant, dont le meilleur exemple est la pièce de Ionesco *Jacques ou la soumission*.

Le langage sera aussi au centre des intérêts dans le théâtre des années 60. Dans les pièces de Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, il sert moins à communiquer qu'à révéler des conflits, des désirs secrets, des obsessions, des inquiétudes. C'est de la parole, souvent vaine, anodine, que naît le drame, comme dans *Pour un oui ou pour un non* (1982) de Nathalie Sarraute. La communication, s'il y en a une, a lieu au niveau d'une sorte de prédialogue où s'échangent des paroles apparemment vides de sens. Dans ce théâtre où la parole n'a toujours pas retrouvé sa valeur de communication c'est l'échange des lieux communs, le silence et les non-dits qui jouent un rôle essentiel dans la recherche d'une vérité d'être, parce que les auteurs ne renoncent pas à de graves problèmes existentiels.

Nous allons revenir encore au problème du langage que les auteurs contemporains mettent souvent au centre de leurs préoccupations. Pour l'instant, il nous semble important de rappeler combien change, dans les années 60, 70, la façon de concevoir le travail théâtral, le rôle de l'auteur et du metteur en scène, le statut du texte. À la Cartoucherie de Vincennes, Ariane Mnouchkine avec l'équipe de son Théâtre du Soleil — communauté exemplaire entre toutes, élabore un modèle nouveau de création théâtrale collective. L'analyse de documents historiques, l'improvisation en petits groupes sur des thèmes, des situations choisies, la mise au point du texte final du spectacle comme résultat du travail commun de toute l'équipe, la volonté de redonner au spectacle le sens de la fête collective — telles sont les caractéristiques de cette nouvelle forme dramatique qui se répand en particulier dans les théâtres de province, tandis que sur les scènes parisiennes règne surtout le Théâtre de Metteur en Scène qui diminue profondément le rôle traditionnel du dramaturge. L'idée de spectacle théâtral conçu comme une œuvre collective, créée aussi bien par les auteurs, les metteurs en scène, les acteurs que par le public, est propagée aussi par Armand Gatti qui, surtout après sa pièce *V comme Vietnam*, sera perçu comme dramaturge politique. Sa conception de mise en liaison de la poétique

du Théâtre Épique avec les découvertes du Théâtre de l'Absurde sera reprise ensuite par Jean-Claude Grumberg.

En 1975 paraît le Théâtre du Quotidien — groupe fondé par trois auteurs : Michel Vinaver (né en 1927), Michel Deutsch (né en 1948) et Jean-Paul Wenzel (né en 1947). Les critiques ajoutent encore à ces trois noms un quatrième, celui de René Kalisky (né en 1936) qui a défini la technique dramatique pratiquée par les membres du groupe comme « surjeu » et les pièces créées à l'aide de cette technique comme des « surtextes ». La technique consiste à faire superposer différents temps, espaces, à multiplier les personnages pour souligner l'effet souvent désastreux de discours envahissant les personnages dont l'individualité, petit à petit, se dissout dans une réalité peu cohérente, saisie de façon fragmentaire. Là, de nouveau, la poétique du Théâtre Épique se mêle aux découvertes du Théâtre de l'Absurde : des situations concrètes, déterminées par des contextes sociaux sont présentées dans une perspective instable où l'on joue incessamment avec l'espace, le temps, la langue, la conscience. Tout cela pour montrer un homme moderne envahi par le monde contemporain et son système économique, social, politique, un homme qui crie en essayant de se frayer un chemin à travers cette réalité effrayante.

Pour les auteurs du Théâtre du Quotidien c'est la langue surtout qui leur permet de créer une telle vision du monde, la langue qui est capable de contrôler les personnages, qui les domine et provoque leur échec. C'est surtout Michel Deutsch qui a beaucoup travaillé avec la langue afin de montrer comment l'homme moderne perd son identité, attaqué de tous les côtés par d'autres discours lui imposant sans cesse leur façon de voir le monde (slogans de publicité, dialogues schématisés de télé, etc.). La violence de la société contemporaine c'est aussi la violence du langage qui pénètre et envahit l'homme jusqu'à dans son for intérieur. Michel Vinaver puise directement dans la réalité quotidienne, cette réalité qui est à retrouver et à reconstruire, qui n'est jamais donnée mais qui exige l'intervention de l'écrivain. Pour le faire, il crée dans son théâtre des microsituations : fragments de dialogues juxtaposés, sans aucune ponctuation, situations confuses, embrouillées, polyphonie de voix, multiplicité de perspectives, qui servent au spectateur de matière première, à partir de laquelle il pourra se construire une ou des histoires.

Nous avons affaire ici à une nouvelle forme de drame épique. Dans les années 80, Vinaver modifie un peu sa manière d'écrire en ajoutant aux éléments utilisés déjà dans ses pièces précédentes ce que Brecht appelait fable, histoire, affabulation. Il s'agit de donner au spectateur une sorte de schéma narratif un peu plus cohérent autour duquel il pourra créer sa propre histoire.

Nous présentons ce bref panorama de l'évolution du théâtre en France dans la seconde moitié du XX^e siècle pour voir quelle place occupe Koltès dans ce développement des idées et tendances, pour mieux comprendre le contexte dans lequel il a créé son œuvre. Le temps est donc venu d'aborder les années 80 qui sont celles de la publication de la majorité de ses textes. Rappelons d'abord que cette période (en politique c'est la victoire de la gauche en mai 1981) se révèle comme une rupture avec l'époque précédente, celle de mai 1968, c'est le temps de la perte des repères et des valeurs, ce qui retrouve, bien évidemment, son reflet aussi dans le théâtre. L'affaiblissement des idéologies entraîne le désengagement politique et la volonté de libérer le théâtre de la mission politique. De grands changements s'opèrent aussi au niveau de la société qui, comme l'écrit Franck Evrard, « s'est éloignée des valeurs tragiques, qui a perdu l'impact de la parole à cause de la pléthore d'images télévisuelles »⁴. Face à la désagrégation de la société, des liens sociaux, les auteurs dramatiques ne croient plus à l'idée d'un théâtre rassemblant tous les individus (les participants) dans une sorte de fête collective pour communier ensemble. L'influence des idées avant-gardistes des années 50, quoique toujours présente chez de nombreux auteurs, n'est plus si forte.

À vrai dire la scène théâtrale en France dans les années 80 est partagée entre deux héritages aussi importants et fructueux pour les œuvres qui apparaissent : c'est l'héritage brechtien (fragmentation et déconstruction du récit) et celui de Beckett (anéantissement de la fiction, rejet de la fable). Les auteurs s'intéressent aussi aux textes littéraires classiques en tentant leurs adaptations, ce qui n'exclut pas des innovations formelles et structurelles. Mais il faut remarquer que ce qui caractérise le théâtre de cette époque-là c'est plutôt l'abandon des recherches, des

⁴ F. Evrard : *Étude sur Koltès...*, p. 11.

expérimentations, un retour aux principes traditionnels. Cependant une tendance marquante dans les dernières années du XX^e siècle est la volonté de redonner du poids et une importance à la parole, aux actes de langage. Une nouvelle poésie scénique est née, une « musique de paroles » qui tire ses origines du monologue dramatique pratiqué souvent par les auteurs tels que Valère Novarina, Philippe Minyana, Noëlle Renaude. Les personnages dans leurs pièces, dénués de toute individualité, n'existent souvent que par les mots prononcés, ils ne sont que des voix monologuées. L'action est créée par des tensions intérieures du texte, sa forme poétique, par ses figures et tropes, elle s'adresse directement à l'imagination du spectateur afin de la stimuler. Minyana écrit des « textes sur la scène » qui ne sont pas, à l'écouter l'auteur lui-même, des drames proprement dits, et dont le point de départ est constitué souvent par des situations, des discours bien concrets, réels, transformés ensuite par le dramaturge. Ainsi, comme le remarque à juste titre Małgorzata Sugiera, au lieu de réalisme politique nous avons un réalisme mythologique, et les éléments de l'analyse sociale sont remplacés par des situations et conflits archétypés⁵. C'est le théâtre de la parole, de la liberté de la parole, mais conçue, comme le voulait Artaud, dans sa relation directe avec le corps. Il s'agit « d'une langue somatisée qui souffre à l'intérieur du corps »⁶.

Voilà comment cette pratique théâtrale est décrite par Franck Evrard : « Chez Valère Novarina ou Pierre Guyotat, le théâtre comme pratique d'écriture textuelle est à la recherche d'une parole ouverte sur le corps. À cette fin, le langage dramatique doit se délivrer des tentations de l'« écriture », c'est-à-dire des phrases bien construites, à la logique irréprochable, qui vont à l'encontre des lois de l'intonation et du rythme. Au contraire, délaissant l'excès de figures poétiques, la langue désirée qui met « les ventres, les dents, les mâchoires au travail », selon Novarina, cherche à explorer l'ordre charnière où le corps visible communique de façon la plus immédiate avec ce corps enfoui. La voix, le rythme et le silence sont privilégiés dans cette quête. À la jonction

⁵ Cf. *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 3: *Od Sartre'a do Mrożka*. Red. E. Udalska. Warszawa, Energeia 1997, p. 24.

⁶ F. Evrard : *Le théâtre français du XX^e siècle*. Paris, Ellipses 1995, p. 60.

du corps et du langage articulé, la voix s'efforce de dire la présence au prix d'un terrible effort syntaxique et rythmique comme si elle se souvenait du corps perdu à travers des cris, des bruits, des émissions sonores. Prenant sa base et son appui sur le souffle, le rythme permet aussi à la pulsion de jouer dans la langue et de faire passer le corps à travers elle »⁷.

Bernard-Marie Koltès ne va pas si loin dans ses explorations de la langue quoique son théâtre soit un théâtre de la parole, de la parole poétique. « Toute la force de [son] écriture tient moins, comme le remarque Anne Ubersfeld, à sa force dramatique qu'à sa puissance poétique — ou plus exactement les deux ne font qu'un »⁸. Il manie le langage « comme de la musique, c'est-à-dire d'une manière abstraite, à partir d'émotions concrètes » parce qu'il faut, comme le dit l'auteur lui-même : « s'appuyer sur le système musical qui existe à l'intérieur du langage parlé »⁹.

Il vaut la peine de rappeler ici que Koltès voulait être musicien, rien d'étonnant donc que son écriture soit si musicale et d'un lyrisme resserré. Nous y reviendrons dans les chapitres suivants. Mais le théâtre de Koltès ce n'est pas seulement la langue, c'est aussi la forme, la conception spécifique des personnages et de l'action, c'est toute cette matière dramatique qui imposait tant de problèmes, de difficultés aux metteurs en scène et aux acteurs. Lorsqu'en 1981 Jean-Luc Boutté et Richard Fontana ont travaillé sur la mise en scène de *La nuit juste avant les forêts*, ils ont été partagés « entre une certitude — un "langage neuf" qui les "bouleverse" — et une interrogation : comment faire avec "ce grand saut dans l'inconnu" qui, selon eux, bouscule tout, jusqu'au jeu ? Cet inconfort magnifique, que Patrice Chéreau vivra lui aussi avec *Combat de nègre et de chiens*, dit bien à quel point Bernard-Marie Koltès se démarque de la production courante du début des années 1980 »¹⁰. Loin du théâtre dit « du quotidien », loin également de ceux qui voulaient « mettre leurs pas

⁷ Ibidem.

⁸ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 176.

⁹ Entretien avec Anne Blancard, Radio-France International, citation insérée dans : A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 176.

¹⁰ B. Salino : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions Stock 2009, p. 171.

dans ceux de Marguerite Duras»¹¹, Koltès s'élance dans une tradition littéraire, oubliée peut-être déjà à l'époque, celle du conflit, de l'affrontement, du crime. En même temps son théâtre cesse d'être un théâtre de l'intérieur (cuisine, chambre), un théâtre intime, localisé, il lui ouvre la porte vers l'extérieur, ainsi il devient allégorique, urbain, fébrile. Tout en puisant des plus grandes traditions théâtrales : les Grecs, les classiques français, Shakespeare..., il se nourrit d'une vraie culture populaire, il est bien enraciné dans la vie et la culture de son temps : le rock, le reggae, Travolta, Marley, le kung-fu... Et avec ces matériaux-là, il interroge l'essence même du monde d'aujourd'hui et de l'homme dans ce monde, surtout dans ses rapports avec les autres. Koltès — amoureux de la littérature : Dostoïevski, Rimbaud, Conrad, Faulkner (pour ne citer que ces quatre noms) — l'explore dans son théâtre qui se fait souvent récit. Ainsi il détruit les repères habituels de la pièce de théâtre en y introduisant, par exemple, des morceaux de prose. Ce n'est plus la réplique qui donne sens, c'est le paragraphe et sa prosodie, c'est l'accumulation des mots et des métaphores. C'est le son qui fait sens. Rappelons que Koltès prenait plaisir à réinventer sa langue maternelle déjà dans son plus jeune âge. Plus tard, il prendra le même plaisir à franchir la zone repérable de l'écriture, notamment de l'écriture théâtrale.

C'est déjà à la fin des années 70, que Koltès impose une nouvelle dimension au théâtre en annulant toutes les frontières, en transgressant la sphère connue du théâtre, par la nature même de la langue, cette « haute langue » impressionnante et reconnaissable parmi toutes les langues, qu'on ne peut confondre avec aucune autre (c'est du Koltès), mais aussi par une construction solide des pièces et des situations dramatiques (ce qui est, sans doute, rare dans l'écriture contemporaine). Au moment où le théâtre était dominé par la « mise en crise de la forme dramatique » dans son ensemble, lorsque tous ses éléments, y compris action, langage, personnages, conflit, étaient systématiquement déconstruits, Koltès prenait plaisir à nous raconter des histoires, d'inventer des personnages, de mettre en place des dialogues, de créer des intrigues et conflits bien assumés, rien que cela. Voyons avec quelle simplicité et sincérité il avoue son désir :

¹¹ Ibidem.

Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous¹².

Koltès croit en la fiction et veut raconter le monde à travers la scène. Une telle conception pouvait être jugée, à l'époque, réactionnaire. Effectivement, Koltès accomplit son évolution (qui peut-être, n'est pas une révolution déclarant une rupture totale avec tout ce qu'il y avait « avant », mais qui, par contre, sera plus durable) avec une grande précision et persévérance¹³. Tout en puisant dans la tradition littéraire française et étrangère, contemporaine (il s'intéressait à l'œuvre de Vinaver et à celle de Grumberg) et plus éloignée dans le temps, il se distingue visiblement de la production théâtrale de l'époque. Et si l'on prend encore en considération le poids de la thématique et de la problématique de ce théâtre, son rapport au monde — plus poétique et mystérieux, toute cette mythologie contemporaine que Koltès a tenté de forger en nous présentant des morceaux d'humanité en prise avec la complexité du monde, on voit l'originalité de cet auteur et la distance qui le sépare de certaines conventions bien établies au théâtre. Sans doute serait-il difficile de dire qu'il y a eu un « avant » Koltès, mais nous croyons qu'il se dessine déjà un « après ». Il y a aujourd'hui des auteurs dramatiques confirmés dont l'écriture est marquée par Koltès. Et il ne s'agit pas d'une imitation, plutôt d'une similitude, ils sont, d'une certaine manière, imprégnés de Koltès. C'est le cas, par exemple, du Belge Serge Kribus dont les premiers textes surtout pouvaient faire penser à Koltès¹⁴. Nous

¹² B.-M. Koltès: « Des lieux privilégiés ». *Europe* 1997, n° 823—824, novembre—décembre, p. 32. La simplicité de cette déclaration n'est qu'apparente, toute sa profondeur consiste dans la nature des choses que Koltès veut raconter: désir, émotion, lieu, lumière, bruits..., l'essence même de notre monde.

¹³ Rappelons que Koltès a renié ses premiers textes: *Les Amertumes*, *Procès ivre*, *La Marche*, *L'Héritage*, *Récits morts*, *Des voix sourdes*. *La nuit juste avant les forêts*, créée en 1977, sera la première pièce de théâtre reconnue par l'auteur.

¹⁴ Notamment la première pièce *Arloc*, mise en scène en France par Jorge Lavelli.

pouvons parler aussi d'un certain rapprochement, voire d'une parenté, en ce qui concerne les faits biographiques, de Koltès et de Jean-Luc Lagarce¹⁵. Gilles Costaz analysant l'œuvre de Koltès souligne surtout « une nouvelle liberté d'écriture et de traduction du désir »¹⁶ inaugurée par l'auteur messin. Il s'agit, premièrement, du retour à un théâtre de langue, et deuxièmement, de la façon tout autre, tout neuve, de traiter le thème du désir, façon qui s'éloigne considérablement des idées habituelles de transgression et d'interdit. Koltès n'est donc pas seulement un successeur, par l'évidence de ses filiations, mais aussi, et peut-être surtout, un précurseur « dans la mesure, comme l'ajoute François Chattot, où il nous met au pied de notre modernité »¹⁷.

Perçu comme la révélation du théâtre français dans les années 80, Koltès suscite toujours, plus de vingt ans après sa mort, un grand intérêt. Traduit aujourd'hui en une trentaine de langues, joué dans une cinquantaine de pays, il a confirmé son statut de « classique contemporain » en entrant, en 2007, à La Comédie Française. Il est peut-être trop tôt pour dire comment son œuvre sera considérée dans l'avenir, pour nous il reste toujours encore un auteur inclassable. Pourtant, une chose est sûre, c'est qu'au moins quelques unes de ses pièces font déjà date dans l'histoire du théâtre, comme on le constate dans l'anthologie des auteurs dramatiques de langue française après 1950, qui est intitulée *De Godot à Zucco*¹⁸. Le fait de rapprocher ces deux héros de théâtre souligne l'importance de leurs auteurs et le rôle qu'ils ont joué dans la dramaturgie de la deuxième moitié du XX^e siècle.

¹⁵ Les thèmes et la technique de l'écriture surtout des dernières œuvres de Lagarce (*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Juste la fin du monde*) permettent ce rapprochement. La différence c'est que le théâtre de Lagarce est plutôt autobiographique tandis que celui de Koltès est métaphorique.

¹⁶ G. Costaz : « Les filiations d'un écrivain ». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.

¹⁷ F. Chattot : « Bernard-Marie Koltès, un tragique contemporain ». Propos recueillis par D. Darzacq. *Bernard-Marie Koltès. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* 2007, mars.

¹⁸ M. Azama : *De Godot à Zucco*. Éditions théâtrales, CNDP 2003.

Pour conclure notre courte réflexion sur la place de Koltès dans la dramaturgie moderne citons encore la constatation de Maria Casarès : « Koltès vous parle de choses que vous ne connaissez pas, ou alors que vous connaissez ; mais tout en les découvrant neuves et nouvelles, elles éveillent en vous des choses aussi anciennes que le quechua. Pour arriver à le jouer et à le représenter pleinement, il y a encore à chercher beaucoup. Aussi bien pour les comédiens que pour les metteurs en scène. Koltès est de notre temps mais j'ai aussi l'impression que c'est un auteur en avance sur notre temps ; il a déjà écrit après notre temps »¹⁹.

¹⁹ M. Casarès : « Les confins au centre du monde ». Propos recueillis par S. Saada. *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles].

Itinéraire de Metz à Paris et ailleurs

Le temps est venu pour que nous nous approchions un peu de l'univers koltèsien, de tout ce qui a formé sa sensibilité, sa façon de voir et penser le monde. Nous avons nommé ce chapitre *Itinéraire de Metz à Paris et ailleurs* parce que ce sont des lieux, des points géographiques qui sont très importants pour Koltès et qui ont joué souvent un rôle déterminant dans la formation de sa conscience, de son imagination. C'est le lieu aussi qui sera la catégorie fondamentale de la construction de ses pièces, de la construction de l'intrigue et des personnages. C'est aussi le lieu, l'emplacement, qui engendre d'autres facteurs ayant ensuite une influence sur son imaginaire dramatique. Il nous semble important de parler de ces facteurs parce que, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent : l'homme et l'œuvre forment un tout, ce qui dans le cas de Koltès est particulièrement manifeste. Au lieu sera lié, bien évidemment, le temps, le milieu familial et les circonstances historico-politiques dans lesquelles il a grandi. Ce dernier facteur est très important, d'autant plus que, contrairement aux déclarations de l'auteur lui-même, certains critiques soulignent l'aspect politique de son théâtre¹. Esquissons donc cette trajectoire singulière de Bernard-Marie Koltès où l'œuvre et la vie sont intimement mêlées.

Il faut commencer par Metz, sa ville natale abhorrée sous bien des aspects par l'auteur. Mais disons tout de suite que Koltès ne croit pas aux racines. Il l'explique ouvertement dans l'un des entretiens où il

¹ Cf. S. Patrice : *Koltès subversif*. Paris, Descartes&Cie, coll. « Essais » 2008.

aborde le thème de la rupture créatrice avec «les racines», le pays d'origine. Ce sera aussi l'un des thèmes récurrents de son théâtre :

les racines ça n'existe pas. Il existe n'importe où des endroits où, à un moment donné, on s'y trouve bien dans sa peau. Il m'est arrivé de me sentir chez moi au bout du monde dans des pays dont je ne parle pas la langue. En revanche à Metz, ma ville natale, je suis toujours impitoyablement décalé².

Cependant il serait difficile de nier l'influence exercée par cette ville, au moins sur une partie de son œuvre, notamment sur ses *Lettres*. C'est là qu'il vint au monde le 9 avril 1948. Son père était officier de carrière, souvent absent, appelé en Indochine ou en Algérie. C'est sa mère, Germaine, qui élève ses trois fils : Jean-Marie né au Maroc, François³ et Bernard, le cadet. Comme beaucoup d'enfants de militaires, Bernard est pensionnaire, au collège Saint-Clément, chez les Jésuites. Il souffre beaucoup de l'éloignement de ses proches. Les lettres de cette époque prouvent le grand attachement et l'amour sans réserve qu'il voue surtout à sa mère. Plus tard, quand il quittera Metz, d'abord pour Strasbourg, puis pour Paris, il sera très critique vis-à-vis de la province, ce monde étriqué de la petite bourgeoisie française, « catholique, de droite » dont il est issu. Bernard déteste la province, c'est vrai, mais en même temps il est pétri de toutes ses histoires et elles reviennent, un jour, où il se met à écrire *Le Retour au désert* (1988) dont l'action se passe dans « une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante »⁴. Bien évidemment nous y reconnaissons facilement le Metz de cette époque-là, avec son quartier arabe et ses villas bourgeoises. Ce retour est aussi celui de Koltès lui-même qui éprouve parfois, dans les

² Entretien avec Colette Godard, in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie. Entretiens* (1983–1989). Paris, Éditions de Minuit 1999, p. 70.

³ Jean-Marie est auteur-compositeur, il a débuté en tant que musicien à Paris dans les années 70, il donne des concerts partout dans le monde entier. François est architecte, décorateur de cinéma, producteur et réalisateur de films documentaires, récemment aussi romancier. Mais il est connu surtout comme l'ayant droits de Bernard-Marie Koltès.

⁴ B.-M. Koltès : *Le Retour au désert*. Paris, Éditions de Minuit 1988, p. 9.

moments difficiles de sa vie, le besoin de retrouver sa ville, « besoin de se souvenir de ce qu'il n'a pas oublié : le collège et la guerre d'Algérie, les affaires de famille et la province. [...] Bernard va parfois voir sa mère, qui vit à Metz depuis la mort du père. Chaque fois il éprouve un sentiment de familiarité et d'étrangeté quand il retrouve la ville »⁵. Et puis, il fuit à nouveau. La pièce *Le Retour au désert* est une sorte de règlement de comptes avec le passé, avec un souvenir très traumatisant qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie. Il s'agit d'une situation dont il a été témoin, en 1961, dans le quartier du Pontiffroy où se situait son collège. Lors de « l'arrivée du général Massu [...], les cafés explosaient, on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien »⁶. Cet événement, d'importance majeure pour le jeune garçon, l'a probablement amené, comme l'avoue Koltès lui-même, à « s'intéresser d'avantage aux étrangers qu'aux Français. J'ai très vite compris, avoue Koltès, que c'était eux le sang neuf de la France, que si la France vivait sur le seul sang des Français, cela deviendrait un cauchemar, quelque chose comme la Suisse, la stérilité totale sur le plan artistique et sur tous les plans »⁷. Les étrangers seront toujours présents dans son théâtre : des Arabes, des Africains, plus généralement des Noirs. Du « noir » il fera la couleur emblématique de son désir. Mais il ne s'agit pas seulement de la couleur. Les étrangers ce sont aussi des exclus, des opprimés, des exilés, tous ceux qui vivent en marge, bref, qui sont différents. Tout l'intérêt de Koltès, tout son amour allait à ces Autres. On peut lire son théâtre comme une apologie de l'altérité. Et, comme le remarque Olivier Goetz, cette apologie « n'est pas, chez Koltès une figure de style ni un simple engagement politique, c'est une manière de vivre, et d'aimer »⁸.

La prise de conscience politique de Koltès (il s'inscrit au parti communiste) va de pair avec ses débuts dans le monde du théâtre. Il écrit

⁵ B. Salino : *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions Stock 2009, p. 269.

⁶ Entretien avec Michel Genson, in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 115.

⁷ Ibidem, p. 116.

⁸ O. Goetz : « Biographie ». *Metz Magazine* 2009, n° hors série : *L'année Koltès*, p. 5.

différents textes qu'il mettra en scène lui-même, à Strasbourg, avec son équipe du Théâtre du Quai : *Les amertumes*, adaptée de *L'Enfance* de Gorki (1970, au Théâtre du Pont Saint-Martin), *La marche*, inspirée du *Cantique des cantiques* (1971, au Théâtre du Pont Saint-Martin). Remarqué par Hubert Gignoux, Koltès commence ses études à l'École du TNS. Ensuite, à Paris, il donne à France Culture, pour l'émission de Lucien Attoun intitulée « Le Nouveau Répertoire Dramatique », *L'héritage*, réalisée par Eveline Frémy (1972, avec, entre autres, Maria Casarès et Hubert Gignoux) et *Des voix sourdes*, réalisée par Georges Peyrou (1974). En 1973, il écrit *Récits morts* qu'il met en scène à Strasbourg et, en 1977, *Sallinger* la pièce commandée par Bruno Boëglin et mise en scène la même année, à Lyon. Mais, à vrai dire, pour Koltès tout commence avec *La Nuit juste avant les forêts* qu'il mettra en scène avec Yves Ferry au Festival « Off » d'Avignon, en 1977. Après cet événement viendront ses plus grands textes : *Combat de nègre et de chiens* (1979, montée par Patrice Chéreau en 1983, à l'ouverture du Théâtre Nanterre-Amandiers), *Tabataba* et *Quai ouest* (1986), *Dans la solitude des champs de coton* (1987), *Le Retour au désert* et la traduction du *Conte d'hiver* de Shakespeare (1988) jusqu'à *Roberto Zucco* achevée l'année de la mort de l'auteur (1989) et montée déjà après sa mort.

Revenons aux voyages qui jouent un rôle essentiel dans la formation de Koltès-dramaturge et à ses inspirations. À 18 ans déjà (année de la vie décisive pour le jeune Koltès, pour sa soif de connaître le monde, que, bien des années plus tard, il commentera de la façon suivante : « À dix-huit ans, j'ai explosé. Ça a été très vite Strasbourg, très vite Paris, et très vite New York, en 68. Et là, tout d'un coup, la vie m'a sauté à la gueule. Il n'y a donc pas eu d'étapes, je n'ai pas eu le temps de rêver de Paris, j'ai tout de suite rêvé de New York. Et New York en 68, c'était vraiment un autre monde »⁹) Koltès part au Canada animer un camp d'enfants catholiques. Ébloui par la beauté du continent américain, il entreprend bientôt d'autres voyages qui le conduisent à New York (où il fait deux grandes découvertes — la première, littéraire, est le théâtre de Shakespeare qui va influencer durablement le sien ; la seconde est la découverte du cinéma américain qui va aussi, dans un certain sens,

⁹ Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, in : *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, repris dans : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 149.

alimenter son œuvre dramatique ; il faut dire d'ailleurs qu'il a toujours préféré le cinéma au théâtre), à Moscou, au Mexique, au Guatemala. Mais c'est l'Afrique qui sera pour lui une véritable découverte. Le premier voyage dans ce continent, en 1978 (il y reviendra plusieurs fois en traversant toute la côte ouest), constitue pour Koltès une grande expérience politique mais aussi esthétique : il se découvre fasciné par la beauté des Noirs :

Quand on va au Nigeria, on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l'origine : est-ce parce qu'on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu'on est blanc ? N'est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée ?¹⁰

Et là, apparaît de nouveau le sentiment d'altérité, de différence, mais cette fois-ci c'est Koltès qui ressent avec une tension dramatique et douloureuse cette différence. Voilà comment il décrit une scène qui a eu lieu juste après avoir franchi les portes de l'aéroport et qui restera pour longtemps dans sa mémoire :

un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J'ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d'un côté et les Noirs de l'autre. J'ai regardé vers les Noirs. J'avais honte des miens ; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j'ai pris peur, et j'ai couru du côté des Blancs¹¹.

Debout devant les gendarmes noirs, c'est lui qui est différent, qui est un autre. Il a honte d'être blanc. Koltès avoue que sa première découverte de l'Afrique a été très violente, elle a détruit brutalement toutes

¹⁰ Entretien de Bernard-Marie Koltès avec Hervé Guibert, in : *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles], p. 17.

¹¹ Entretien avec Njali Simon dans *Bwana Magazine* 1983, mars. Citation reprise dans : A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, pp. 33—34.

les idées sur ce continent qu'il avait emportées avec lui dans ses bagages. C'était cette Afrique dure, anglophone — le Nigeria. La première chose qu'il a vue, en descendant de l'avion à Lagos, c'était un cadavre qui flottait sur le fleuve. Cette scène reviendra plus tard dans *Combat de nègre et de chiens*, la pièce la plus directement inspirée par l'Afrique mais il faut dire que tout le théâtre de Koltès est marqué par les souvenirs et les expériences de ce continent. Il le souligne dans sa dernière interview avec Lucien Attoun qui a eu lieu le 22 novembre 1988 et qui a été publiée après la mort de l'auteur sous le titre *Juste avant la nuit* :

Pour moi, l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout... J'écrirais pas s'il y avait pas ça. S'il y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on n'est pas intéressants, qu'on n'est rien¹².

Koltès croit que les voyages, la découverte du monde, sont absolument essentiels, surtout pour les jeunes. Les expériences de voyage nous restituent dans le monde, nous remettent dans notre place, cette place relative que nous occupons dans le monde. La conscience de cette relativité est très importante pour cesser d'être persuadé qu'on est au centre du monde avec nos problèmes, nos carrières, nos malheurs. Parce que la découverte d'autres lieux, d'autres régions géographiques est liée à la découverte d'autres hommes, de cet Autre qui va jouer un rôle essentiel dans l'œuvre de Koltès. C'est en ce sens-là que nous pouvons dire que son théâtre est un théâtre de l'empathie, orienté toujours vers autrui.

Nous avons évoqué les voyages comme élément décisif dans la formation de Koltès-dramaturge, mais pour avoir une vision plus claire et plus complète de cette formation nous devons reculer un peu dans le temps pour essayer de comprendre ce « déséquilibre » soudain qui a lieu à la fin de sa jeunesse et qui constitue en même temps le ressort initial de son œuvre. À l'âge de 21 ans, il écrit à sa mère une lettre bouleversante : « Je ne conçois un avenir que dans une espèce

¹² *Juste avant la nuit*, entretien de Lucien Attoun avec Bernard-Marie Koltès, *Théâtre/Public* 1997, n° 136—137, p. 30.

de déséquilibre permanent de l'esprit, pour lequel la stabilité est non seulement un temps mort, mais une véritable mort»¹³. Tous les repères sur lesquels ont été fondés l'enfance et l'adolescence de Koltès (stabilité affective, familiale, ancrage géographique, assurance d'une appartenance nationale) commencent à s'effondrer dans les années 70, Koltès traverse alors une période difficile : il se drogue, tente de se suicider, entreprend une cure de désintoxication. Aujourd'hui, il serait plutôt difficile d'indiquer avec précision les causes de ce « déséquilibre », Koltès lui-même parlait des expériences décisives mais, selon lui, « inracontables » qui avaient une grande importance dans sa vie. Évoquons donc seulement quelques unes de ces causes probables : l'ennui grandissant pour la vie provinciale à Metz, absence du père, le souvenir du traumatisme algérien, le séjour à Strasbourg, les voyages à New York (où il fut particulièrement impressionné par deux quartiers : le Bronx et Harlem-Ouest) et ceux en Afrique. Heureusement, c'est aussi l'époque où Koltès découvre le théâtre. La première fascination c'était *Médée* de Sénèque dans la mise en scène de Jorge Lavelli avec Maria Casarès, et *La Dispute* de Marivaux mise en scène par Patrice Chéreau. Effectivement, avec Maria Casarès c'était un véritable « coup de foudre », c'est ce qui a amené Koltès à écrire pour le théâtre (c'était d'ailleurs pendant sa première visite au théâtre, à Strasbourg, à l'âge de vingt-deux ans). Voilà comment il se souvient de cette expérience : « Mon premier choc a été Casarès dans *Médée*. C'est ça qui m'a fait écrire, elle m'a inspiré des rôles. [...] S'il y avait pas eu ça, j'aurais jamais fait de théâtre »¹⁴. À partir de ce moment-là il songera à voir un jour cette grande actrice dans une pièce de lui, ce qui effectivement aura lieu — Maria Casarès va jouer le rôle de Cécile, un rôle écrit spécialement pour elle, dans la pièce *Quai ouest*. L'autre révélation qui a bouleversé la vision théâtrale de Koltès c'était la mise en scène de Patrice Chéreau de *La Dispute* de Marivaux, en 1973. D'après ce qu'il raconte dans ses entretiens, il a assisté au spectacle six soirs de suite. Et là, de nouveau, Koltès commence

¹³ Lettre de Koltès à sa mère du 20 juin 1969, in : B.-M. Koltès : *Lettres*. Paris, Éditions de Minuit 2009, p. 97.

¹⁴ B.-M. Koltès : « Les confins au centre du monde », entretien avec Maria Casarès, *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35—36, p. 25.

à songer à ce que Chéreau s'intéresse à ses textes. Il entreprend donc d'écrire « en sa direction », en modifiant considérablement sa façon de créer. Anne Françoise Benhamou attire l'attention sur la grande évolution qui s'est opérée chez Koltès après ce premier contact avec l'art de Patrice Chéreau. Elle formule l'hypothèse selon laquelle *La Dispute* aurait engendré chez Koltès « l'idée d'une théâtralité incluant l'affirmation d'un lieu à la fois concret et métaphorique »¹⁵. Koltès modifie considérablement ses idées sur l'usage du plateau au théâtre. Il commence à penser à ses œuvres à travers la perspective de la scène et conçoit « *Combat de nègre et de chiens* en dialogue avec une esthétique de la scène qui l'avait enthousiasmé »¹⁶ donc celle de Chéreau. Aussi dans *Quai ouest*, A.-F. Benhamou perçoit encore l'écho de *La Dispute* (rappelons qu'une réplique de la pièce de Marivaux sert d'épigraphe à une de ces dernières scènes). À partir de ces deux pièces : *Combat de nègre et de chiens* et *Quai ouest* Koltès modifie sa conception de l'espace en choisissant des lieux « concrets mais en même temps porteurs d'une signification plus abstraite »¹⁷. Selon Anne Ubersfeld il faut chercher la source de la fascination de Koltès pour Chéreau dans la nature même de son écriture, dans ce désir qu'elle cache et qu'il faut savoir extraire et montrer « là où il ne se dit pas »¹⁸. *Combat de nègre et de chiens* sera la première pièce de Koltès montée par Chéreau (1983). Elle a ouvert la première saison du Théâtre des Amandiers dont il est devenu directeur. Ainsi commence une période de collaboration et d'amitié, d'ailleurs très effervescente, période d'une véritable complicité artistique entre les deux hommes, qui va durer jusqu'à la disparition de Koltès. Chéreau créera la plupart de ses textes : après *Combat de nègre et de chiens* vient *Quai ouest*, en 1989, avec Maria Casarès et Isaach De Bankolé, *Dans la solitude des champs de coton*, en 1987, initialement avec Laurent Malet

¹⁵ A.-F. Benhamou : « Le lieu de la scène : quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre ». In : *Koltès : la question du lieu. Actes des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès*. Textes édités par A. Petitjean. Metz, CRESEF 2001, p. 49.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, pp. 42–43.

et Isaach De Bankolé, puis, fin de 1987 début de 1988, avec Malet et Chéreau dans le rôle de Dealer (contrairement à la volonté de Koltès), et finalement, la dernière version, celle de 1995, avec Pascal Gregory et Patrice Chéreau, présentée à la Manufacture des Œillets. En 1988, est créée *Le Retour au désert* au Théâtre du Rond-Point, avec Jacqueline Maillan et Michel Piccoli.

On a beaucoup parlé de cette liaison très tendue entre les deux grands artistes : Koltès et Chéreau, de la découverte de Koltès par Chéreau. C'est vrai que Koltès devient, soudain, peut-être effectivement après les réalisations de Chéreau, le plus grand dramaturge français vivant, mais il faut se rendre compte aussi du fait que dans cette aventure il s'agissait d'un apprentissage mutuel. Rappelons, après Anne Ubersfeld, les mots de Chéreau lui-même : « J'ai appris beaucoup de choses à cotoyer son monde [...]. C'est moi qui suis allé vers lui et non l'inverse. Cette vision irrémédiable qu'il avait [...] et pour la première fois, je me suis plié à l'écriture de quelqu'un [...]. La familiarité avec une écriture, avec le travail de quelqu'un, cela modifie la relation que l'on a avec tous les textes. La façon dont j'ai pu lire, comprendre *Hamlet*, doit beaucoup à Bernard-Marie Koltès »¹⁹. Dans une autre interview, il avoue : « Ce que je vois bien, avec le recul, c'est la place que Koltès a joué dans ma vie. C'est [...] quelqu'un qui m'a permis de croire à nouveau en l'écriture théâtrale contemporaine. Il a ouvert une réflexion sur le monde d'aujourd'hui, il m'a fait comprendre ce monde »²⁰. Il est significatif que Koltès, peut-être par peur d'être trop identifié à Chéreau, lui demande de ne pas monter sa pièce *Roberto Zucco*, qui s'avèrera son œuvre ultime, l'aboutissement de son parcours théâtral et spirituel, son chef d'œuvre. La pièce sera montée par Peter Stein, en 1990, à la Schaubühne, à Berlin, dans la traduction de Simon Werle.

Peter Stein se trouvait sur la liste des personnages — metteurs en scène, acteurs — qui fascinaient Koltès, à côté de Maria Casarès, Patrice Chéreau, Isaach De Bankolé, Jacqueline Maillan, Michel

¹⁹ Entretien avec Armelle Héliot, in : *Le Quotidien de Paris*, 1990, 25 janvier, repris dans : A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 44.

²⁰ P. Chéreau : « Les années Koltès ». Propos recueillis par F. Martel. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.

Piccoli²¹. Koltès a vu à Nanterre sa mise en scène des *Trois sœurs* qui l'a enchanté : il a alors décidé de lui confier justement *Roberto Zucco*, qui, selon certains critiques, notamment Sarah Hirschmuller, contient dans sa structure des éléments caractéristiques de la dramaturgie allemande. Stein reçoit l'exemplaire de *Roberto Zucco* trois mois après la mort de l'auteur, avec un mot écrit de sa main : « "Cher Peter, je t'envoie cette pièce. Elle est pour toi. Bernard-Marie". Quelqu'un avait dû le retrouver avec ce mot, non envoyé, un peu comme ces lettres d'amour que l'on écrit parfois en sachant pertinemment qu'on ne les enverra jamais mais qu'elles parviendront tout de même à leur destinataire, un jour, non comme un aveu frontal mais comme un geste qui nous aurait échappé, une coïncidence étrange et heureuse »²².

En 1983, l'année du début de la coopération avec Chéreau, Koltès apprend qu'il est atteint du sida. C'est le moment où l'œuvre et la vie sont vraiment mêlées. Tous les textes qui sont écrits à partir de cette date et qui parlent de la plus grande injustice : que la vie humaine est inséparablement liée à la mort, sont écrits par un homme marqué par cette vérité, un homme qui, tout comme ses personnages, portait une « condamnation ». La lutte avec la maladie durera jusqu'au 15 avril 1989 quand il la perdra à l'hôpital Laennec à Paris, à l'âge de 41 ans. C'est peu de temps après son dernier voyage au Mexique et au Guatemala. Koltès ne parle pas explicitement de sa maladie, comme il ne parle pas volontiers de son homosexualité, il ne l'a jamais représentée directement en tant que désir dans son œuvre, il n'en fait aucune utilisation explicite à des fins littéraires. À la question posée par Alain Prique sur l'existence d'un lien entre homosexualité et déracinement, il répond :

²¹ Voir : G. Starak : « Bernard-Marie Koltès — écrivain séducteur ». In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par K. Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski 2008, pp. 231–238. L'article présente, entre autres, les techniques de séduction utilisées par Koltès afin d'obtenir la faveur des personnes qui le fascinaient et avec qui il désirait travailler.

²² S. Hirschmuller : « Le jeu du désir ». In : *Voix de Koltès*. Textes réunis et présentés par Ch. Bident, R. Salado et Ch. Triau. Paris, Atlantica-Séguier, coll. Carnets Séguier, 2004, p. 14.

Mon homosexualité n'est pas un pilier solide sur lequel je peux m'appuyer pour écrire. Sur mon désir, bien sûr, mais pas dans sa particularité homosexuelle. D'ailleurs l'expression du désir me paraît être la même chez l'homosexuel et l'hétérosexuel. Le langage du désir est un langage intérieur qui ne me semble pas être défini, délimité, d'après le destinataire. Il y a pourtant une forme de déracinement propre à l'homosexuel. C'est une chose que je perçois mais que je n'arrive pas encore à situer. Lorsque je l'aurai comprise, je pourrai en parler²³.

Anne Ubersfeld essaie d'expliquer l'homosexualité de Koltès par la situation familiale : l'absence du père (il lui a beaucoup manqué), le rôle dominant de la mère qui, malgré tout son effort n'était pas capable de remplacer le père, le lien très affectif qui lie Bernard à ses deux frères. Ubersfeld fonde son raisonnement sur l'opinion de Jacques Lacan à propos de l'homosexualité, exprimée dans son *Séminaire* : « Ici, ce dont il s'agit, et qui peut revêtir des formes diverses se résume toujours à ceci : c'est la mère qui se trouve avoir fait la loi au père à un moment décisif [...]. Il y a encore des cas où le père, le sujet vous en témoigne, est toujours resté un personnage très à distance dont les messages ne parviennent que par l'intermédiaire de la mère »²⁴. Il est indéniable que des liens très complexes lient Koltès à sa mère, d'une part, comme nous l'avons constaté au début, il lui voue un amour sans réserve, jusqu'aux derniers moments de sa vie, mais d'autre part, il l'accuse, peut-être, inconsciemment de la situation familiale, de ce manque douloureux du père. Frédéric Martel, rattache la composante homosexuelle de Koltès, que selon lui on ne peut ni surestimer ni sous-estimer, à « "l'homosexualité noire" : une lignée qui va du *Journal du voleur* de Genet au Pasolini de la plage d'Ostie, en passant par des interrogations mêlées sur la négritude et l'homosexualité de James Baldwin, "les machines désirantes" et la polysexualité deleuzienne, et qui conduira très vite au *Droit du plus fort* de Fassbinder, à *L'homme blessé* de Patrice Chéreau et

²³ Entretien d'Alain Prique avec Bernard-Marie Koltès, in: *Le Gai Pied*, 19 février 1983, repris dans: B.-M. Koltès: *Une part de ma vie...*, p. 30.

²⁴ J. Lacan: *Séminaire*, V, citation insérée dans: A. Ubersfeld: *Bernard-Marie Koltès...*, p. 15.

à *Fou de Vincent* d'Hervé Guibert»²⁵. Frédéric Martel est conscient en même temps des différences, à savoir que « Koltès n'a jamais représenté directement son désir homosexuel dans son œuvre. Les provocations d'un Genet, la subversion d'un Hocquenghem, plus tard l'impudeur d'un Guibert, lui sont aussi étrangères que la réflexion sociale et politique sur la sexualité d'un Pasolini ou d'un Fassbinder »²⁶.

Nous avons parlé des voyages de Koltès, de son milieu familial et des fascinations théâtrales (bien qu'il répète souvent qu'il n'aime pas le théâtre et qu'il se sent mieux dans des cafés arabes que sur le plateau). Mais pour avoir une vision plus claire de son univers, il nous faut parler encore de la musique, du cinéma et de ses lectures, des auteurs et des compositeurs qui ont nourri son esprit depuis le plus jeune âge. Un lien surprenant lie l'écriture de Koltès à la musique qui est pour lui cette racine qu'il s'efforce de retrouver dans l'écriture. C'est tout d'abord la musique classique qui le fascine (enfant, il joue du piano, mais renonce assez vite et choisit l'orgue comme instrument préféré) : Bach, Scarlatti, Chopin. Puis, ces plus grandes sources d'inspirations seront : le reggae (Bob Marley en particulier ; dans *Home*, la dernière nouvelle de *Prologue*, Koltès raconte l'effet que produisent sur lui les mesures de *Rat race* ou *War*, morceaux phares de Marley, il s'agit de l'émotion qu'éprouve l'homme qui rentre à la maison après des années de mener une vie errante), le jazz américain et le blues. Selon Koltès il n'y a pas de « coupure fondamentale entre la musique et la littérature ». Interrogé sur la relation entre ces deux arts, il répond :

Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le système musical d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste. J'ai trouvé dans la musique du reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. Le reggae, à cause de son système rythmique (une inversion radicale du temps fort et

²⁵ F. Martel : « Les solitudes de Koltès ». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 30. Voir aussi, du même auteur : *Le Rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*. Paris, Seuil 2000.

²⁶ Ibidem.

du temps faible), est à mon avis une musique qui transcende sa propre qualité musicale²⁷.

Koltès va se référer de nombreuses fois à la musique en parlant de la construction de ses pièces. Certains monologues, notamment celui de *La Nuit juste avant les forêts*, sont construits comme de véritables compositions musicales élaborées autour de thèmes ou motifs récurrents.

Chez Koltès étaient accrochés aux murs des portraits de Jack London, Bruce Lee et Robert de Niro. Il n'était certainement pas un grand connaisseur de cinéma mais il était un excellent spectateur capable de transfigurer, grâce à son intelligence, la chose vue sur l'écran en une construction poétique susceptible de reprendre vie dans un espace théâtral. Parmi les possibilités que donne le cinéma il souligne surtout : la possibilité de multiplier les points de vue sur un même personnage, les champs et contrechamps, le montage. En parlant du cinéma il avoue : « C'est le seul art, avec la musique, dont je ressens la nécessité pour moi »²⁸. Il place les films sur le même niveau que la littérature et la poésie, car, selon lui, ils sont capables d'apporter un nombre aussi grand d'émotions et d'interrogations. Sa préférence va aux films américains : *Saturday Night Fever* avec son très admiré Travolta, *Taxi Driver*, *Il était une fois l'Amérique*. Il adorait Jarmusch et Wenders, mais aussi Coppola, Antonioni, Scorsese, notamment *La Valse des pantins* avec De Niro et, dans son adolescence, Elia Kazan dont il affirme avoir vu 40 fois *À l'est d'Eden* (rappelons que Cal de *Combat* est aussi le nom du héros de ce film). La plus grande passion de Koltès-cinéphile ce sont les films de kung-fu notamment ceux avec Bruce Lee, son héros incontestable (*Big boss*, *Le Dernier Dragon*). C'est après avoir vu *Le Dernier Dragon* que Koltès prend la plume, l'unique fois, comme critique. Le texte a été prévu pour les *Cahiers du cinéma* mais finalement n'a été publié que dans *Alternatives théâtrales*. Ce qui est intéressant, c'est que c'est le seul texte où Koltès parle de l'amour, parce que, selon lui, ce sont les films de kung-

²⁷ Entretien avec Alain Prique, in : *Le Gai Pied*, 19 février 1983, repris dans : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, pp. 28–29.

²⁸ Entretien avec A. Prique, *Masques*, 1984, repris dans : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, pp. 42–43.

fu qui parlent le mieux d'amour. Dans le regard de l'agresseur il voit un amant qui « approche l'objet de son désir ». L'échange de coups fait penser à l'art dramatique avec sa construction très logique, rigoureuse : la confrontation avec les obstacles, l'introduction, le développement et la conclusion. Les héros de ces combats représentent, aux yeux de Koltès, l'essence même des vrais héros de théâtre, de toutes ces figures mythiques qui hantent son théâtre, tel Zucco qui, tuant sans raison, attire le regard stupéfait de ceux qui le haïssent et l'admirent en même temps, tels les deux protagonistes — deux ennemis complémentaires de *La Solitude* qui s'affrontent en un combat singulier : « Les combattants font aisément penser à des lutteurs qui s'observent en tenant compte de leurs positions respectives, ou à des animaux qui entament une danse rituelle avant un conflit de territoire »²⁹. L'empreinte de certains films de kung-fu est, sans doute, capitale dans son œuvre dramatique.

En ce qui concerne les lectures du jeune Koltès, tout d'abord il lit Jack London, Victor Hugo, notamment *Les Misérables* et *Les travailleurs de la mer*. À l'âge de seize ans il fait sa plus grande découverte — Rimbaud, pour lequel il conçoit, comme le remarque à juste titre Anne Ubersfeld, « une sorte de culte : il ira en pèlerinage sur sa tombe, à Charleville, et dans sa chambre, il y a un portrait de Rimbaud »³⁰. Mais ce qui est beaucoup plus important, c'est, comme l'écrit toujours Ubersfeld, cette leçon que lui donne Rimbaud : « que pour être un écrivain, il faut être un poète. Par une sorte de paradoxe, Rimbaud, c'est une *voie* royale pour aimer le théâtre : le besoin de l'Autre, de l'autre voix »³¹. Puis, ce sont les classiques : Molière, qu'il essaie de monter en scène encore au collège, mais aussi Homère, Racine accompagné des philosophes : Pascal et Descartes. Les premiers textes de Koltès qui sont pour la plupart des adaptations, reniés ensuite par l'auteur, font apparaître les influences de la Bible, de Dostoïevski, de Gorki et surtout de Shakespeare. Mais il admire aussi Tchekhov et Marivaux dont il cite un petit fragment de *La Dispute* dans *Quai ouest*. De Claudel il emprunte non pas, comme

²⁹ S. Saada : « Un théâtre de l'imminence ». *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35—36 [Bruxelles], p. 88.

³⁰ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 17.

³¹ Ibidem.

le remarque Ubersfeld, la « formule dramaturgique, mais l'audace de tricoter ensemble, sans peur, le langage de tous les jours et le plus haut du lyrisme »³². Dans les années 1970, Koltès aborde Hocquenghem, Genet, Deleuze, probablement Foucault, se passionne pour Copi, lit intégralement *Le Capital* de Marx. Mais ses auteurs préférés sont : Conrad, Faulkner (avec ses techniques cinématographiques d'écriture), Melville, James Baldwin, les romanciers latino-américains comme Vargas Llosa. Chacun de ces écrivains a, d'une certaine façon, marqué Koltès. La plus visible est l'influence des classiques, surtout dans la construction des pièces. Nous allons revenir sur ce thème à l'occasion de l'analyse des pièces choisies, parce que le mariage de la grande tradition théâtrale et de la nouveauté constitue une originalité très intéressante de l'œuvre de Koltès. Par contre, en ce qui concerne la parenté spirituelle, c'est sans doute Rimbaud qui a le plus marqué l'auteur de *La solitude* (comme il a marqué également Claudel), aussi dans la création du mythe, de la légende de Koltès (on a souvent comparé ces deux écrivains). « Koltès possédait tous les traits qui forgent des figures mythiques ; le théâtre cherchait son Rimbaud il l'a trouvé en Koltès »³³, écrit Donia Mounsef dans son étude consacrée à l'écrivain messin. Les critiques, surtout les premières années après la mort de l'auteur, ont souvent parlé avec exaltation du « phénomène Koltès »³⁴, d'un jeune écrivain au regard d'ange déchu et à l'écriture absolument contemporaine, d'un inadapté, confronté à la mort, cherchant son lieu à l'autre bout du monde, s'adonnant tout entier à son écriture et mort prématurément du sida. Tout cela prend l'allure d'un destin. Christophe Bident dans son essai consacré à Koltès écrit : « Visage rimbaldien, destin romantique, culture sur les marges, écriture

³² Ibidem, p. 18. Koltès n'a pas employé directement le verset claudélien. Ce qui l'apparente à l'auteur du *Soulier de satin* c'est cette forme de langage qui permet de passer d'un style familier à des rythmes plus amples, d'associer des passages narratifs aux épisodes lyriques, c'est aussi cette syntaxe disloquée, un certain rythme interne des phrases créant une prose musicale sensible à toutes les sonorités de la langue.

³³ D. Mounsef : *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2005, p. 7.

³⁴ J.-P. Han : « Le phénomène Koltès ». *Europe* 1997, n° 823—824, novembre—décembre, p. 3.

de l'affrontement : tout a prêté, en un temps "fin de siècle" de réaction, de démenti et de disparition, à cette édification soudaine d'un mythe dont un homme et une œuvre surtout éprouvent d'innombrables difficultés à se démettre³⁵. Mais il y avait, effectivement, quelque chose dans ce visage, tous ceux qui l'ont croisé au moins une seule fois parlent de l'intensité du regard. « C'est dans cette voix et ce regard que, depuis, je lis et relis ses textes »³⁶, écrit François Bon dans son livre *Pour Koltès*. C'est important surtout au théâtre où tout est corps, bouche, geste.

Après cette première étape de l'idéalisation et mythification de Koltès vient un moment où les critiques, plus conscients des conséquences néfastes d'une trop grande exaltation de l'auteur, commencent à s'intéresser à l'œuvre plutôt qu'au personnage. Bien qu'il soit difficile de s'affranchir du mythe, de jeunes chercheurs essaient de se mesurer avec cette œuvre riche et fascinante. Des travaux universitaires se succèdent concentrés sur des aspects choisis de l'écriture de Koltès. Les plus intéressants sont ceux du nouveau millénaire, par exemple la thèse de doctorat de François Poujardieu : *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Genèse d'une écriture dramatique*³⁷, celle de Maria Riccarda Bignamini sur la présence du regard dans l'écriture koltésienne³⁸, le livre de Donia Mounsef : *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*³⁹, ou celui de Marie-Paule Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*⁴⁰. Apparaissent aussi des travaux proposant l'approche et l'étude de pièces choisies⁴¹. Des Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès organi-

³⁵ Ch. Bident : *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*. Tours, Farrago 2000, p. 9.

³⁶ F. Bon : *Pour Koltès*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2000.

³⁷ F. Poujardieu : *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Genèse d'une écriture dramatique*. Thèse de doctorat, Littérature française, francophone et comparée, Université de Bordeaux III 2002.

³⁸ M.R. Bignamini : *Élément du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard : du texte à la scène*. Thèse de doctorat, Institut d'Études Théâtrales, Paris III 2000.

³⁹ D. Mounsef : *Chair et révolte...*

⁴⁰ M.-P. Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral » 2001.

⁴¹ Voir : A. Dizier : « Dans la solitude des champs de coton ». *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Bertrand-Lacoste 2002 ; F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la*

sées à Metz à partir de 1999⁴² rassemblent universitaires, écrivains, traducteurs et artistes de différents pays dans le but d'examiner l'œuvre du dramaturge messin. Les premiers travaux s'appuyaient, outre les textes mêmes de Koltès, sur les témoignages des acteurs, des metteurs en scène, de ceux qui l'ont croisé. Il est resté aussi un nombre imposant de critiques de spectacles et des interviews.

La caractéristique de l'œuvre de Koltès, surtout lorsqu'il s'agit des traits distinctifs de son théâtre par rapport à la production dramaturgique de l'époque, reste toujours une question ouverte. Il serait difficile de parler d'une critique bien établie de cette œuvre, nous observons plutôt des tendances inverses : la volonté de lire et relire les textes à chaque fois avec un regard neuf, abondant, à chaque fois, une autre problématique. Les études récemment parues prouvent la diversité des points de vue et le champ illimité de cette œuvre⁴³. Très intéressante est, par exemple, l'interprétation de Stéphane Patrice reliant les textes de Koltès à ceux de Foucault, Deleuze, Derrida. Koltès voulait seulement « raconter des histoires avec les mots les plus simples » mais de cette volonté si naturelle (pour ne pas dire naïve), si élémentaire dans sa nature, est née une œuvre dont la complexité et la singularité nous rendent parfois perplexes. Des histoires simples que nous raconte Koltès ouvrent devant nous des labyrinthes dont les virages cachent toute la vérité sur l'homme, sur nous-mêmes. Quoique si courte, la voie créatrice de Koltès se développe par étapes, l'auteur évolue. Après la première période d'adaptations dont nous avons parlé à l'occasion de ses influences littéraires initiales (la Bible, Dostoïevski, Shakespeare) vient la première commande, la pièce *Sallinger* (commandée et mise en scène par Bruno Boëglin, inspirée des nouvelles de Salinger) qui finalement sera aussi rejetée par l'auteur, mais qui est reconnue comme

solitude des champs de coton ». Paris, Ellipses 2004 ; J. Faerber : *Bernard-Marie Koltès « Roberto Zucco »*. Paris, Hatier 2006.

⁴² Voir : Koltès : *la question du lieu*. Actes des Rencontres Internationales B.-M. Koltès. Metz, CRESEF 2001 ; Koltès : *réécriture et métissages*. Actes des 2^o Rencontres Internationales B.-M. Koltès. Metz, Bibliothèque-Médiathèque 2004.

⁴³ Voir : S. Patrice : *Koltès subversif...* ; A. Job : *Koltès. La rhétorique vive*. Paris, Édition Hermann 2008.

«pièce des origines», car elle contient déjà beaucoup de ce qui sera caractéristique pour le futur dramaturge, aussi bien en ce qui concerne le style, la forme — le soliloque préféré, que les thèmes — les difficiles relations familiales. Mais véritablement tout commence pour Koltès en 1977, avec *La Nuit juste avant les forêts*, la pièce qui inaugure la deuxième période de la création. Le texte est un long soliloque en une seule phrase, d'un homme qui, la nuit, dérive dans la ville. C'est avec cette pièce que Koltès invente «un langage à lui — très classique et très urbain — reconnaissable entre tous. [...] un langage construit sur un équilibre original entre la langue parlée et la langue écrite qui sera désormais la marque de l'écriture de Koltès»⁴⁴, comme l'écrit Frédéric Martel. Mais il ne s'agit pas seulement d'une langue, d'un style. Avec cette pièce Koltès nous introduit dans son univers : ces banlieues et ces rues où il pleut et où l'on traîne en cherchant un être ou une chambre pour une nuit ou pour la vie, un univers nocturne où l'on est étranger et qu'on fuit en se cognant partout dans sa difficulté d'être et sa fureur de vivre. *La Nuit...* annonce *Dans la solitude des champs de coton*, la plus reconnaissable parmi toutes les pièces de Koltès : le même univers hostile, un néant brumeux d'une grande ville dans lequel on crie sa révolte, sa solitude et son désarroi. Nous pouvons lire la pièce comme une suite, une continuation de l'histoire (si l'histoire il y a) ou plutôt d'une situation présentée dans *La Nuit...*, à une seule différence près : c'est que ici l'homme ne cherche plus son «camarade» derrière le coin de la rue, il ne doit pas courir pour le rattraper, il est en face de lui, tout près, cet Autre qu'il a, peut-être, cherché est à la portée de sa main, il lui parle, cependant rien ne change, c'est toujours le même sentiment douloureux de solitude. Le lieu de rencontre se transforme en un ring où les deux protagonistes mènent une sorte de guerre d'usure, combat verbal de plus en plus agressif qui rend absolument impossible toute tentative de dépassement de la solitude.

Ces deux pièces délimitent les caractéristiques de la dramaturgie koltèsienne :

- les indices spatio-temporels : la prédilection pour des lieux obscurs, à la fois concrets et métaphoriques, porteurs d'une signification plus

⁴⁴ F. Martel : « Les solitudes de Koltès »..., p. 29.

mystérieuse et plus abstraite, des lieux propices aux duels nocturnes, « des espaces neutres, indéfinis »⁴⁵ où s'affrontent la civilisation et la jungle, où s'établit un autre ordre, ordre brutal et raffiné ; la même prédilection pour les heures nocturnes qui sont celles « des rapports sauvages entre les hommes et les animaux »⁴⁶, ou celles qui créent des jeux mystérieux entre l'ombre et la lumière ;

- les thèmes qui mettent l'homme au centre : la solitude de l'être, le besoin de l'Autre, la demande d'amour, la fraternité, l'échange et le « deal » comme matrice des rapports interpersonnels, la violence dans les rapports entre les hommes, différents visages du désir, la perte de la virginité, la recherche du « bon endroit », d'un lieu où « être », la futilité de la vie ;
- la façon particulière de traiter les personnages : tout en étant très réels les personnages ne sont pas définis psychologiquement, c'est la langue qui les crée, ils n'existent que par la langue, ils sont comme des forces qui agissent à travers leur langage, à travers ce qu'ils disent, « chaque individu se reconnaît à sa manière de dire »⁴⁷ ;
- la langue qui est le centre de l'écriture, qui prime sur l'action, Koltès « écrit du théâtre parce que c'est surtout le langage parlé qui [l]'intéresse »⁴⁸, sa langue est maniée d'une façon absolument extraordinaire — d'une part le langage métissé de la langue parlée, de la façon dont parlent des étrangers et, de l'autre, l'usage très magistral du français ; le langage très original, classique et moderne à la fois ; le théâtre koltèsien est un théâtre très littéraire, les pièces ne sont pas toujours conditionnées par la scène, elles existent aussi en tant que textes autonomes ; la prédilection pour les soliloques qu'Anne Ubersfeld préfère appeler des quasi-monologues⁴⁹.

⁴⁵ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions de Minuit 1986, p. 7.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ M. Bataillon : « Koltès, le flâneur infatigable ». *Théâtre en Europe* 1988, n° 18, septembre, pp. 26—27.

⁴⁸ B.-M. Koltès : « Entretien avec Michael Merschmeier ». *Theater Heute* 1983, n° 7, repris dans : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 31.

⁴⁹ Voir : A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 154.

À part *La Nuit...* et *La Solitude* dans cette deuxième période s'inscrivent encore *Combat de nègre et de chiens* (1979) et *Quai ouest* (1983), mais c'est surtout *La Nuit...* dans sa deuxième réalisation, celle de Jean-Luc Boutté et l'interprétation de Richard Fontana, montée au Petit-Odéon en 1981, qui fait connaître Koltès à un public plus large. Les deux dernières pièces : *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco* — troisième période — confirment l'évolution que subit l'œuvre de Koltès aussi bien dans sa forme que dans la thématique. Les longs monologues sont remplacés par des dialogues rapides, de courtes répliques, l'écriture devient plus « cinématographique », le rythme devient plus condensé, plus mouvementé, tout s'accélère, comme si Koltès, conscient de l'irrévocabilité de son sort, avait peur de ne pas terminer à temps la pièce, car, effectivement, il écrit *Roberto Zucco* « juste avant de mourir ». C'est la pièce la plus marquée par l'expérience personnelle de Koltès — la fuite devant la mort. Parmi toutes les lectures, et elles sont vraiment nombreuses, celle biographique qui voit en Zucco le double métaphorique de Koltès engagé dans une course contre la mort, nous paraît la plus juste. Mais elle engendre aussi d'autres idées chères à l'écrivain : que l'homme est seule dans cette course, que nous sommes tous égaux devant la mort, et finalement l'idée la plus douloureuse, que « la vie est la chose la plus futile »⁵⁰, la vie ne vaut rien, car « tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux »⁵¹. Cette vérité mûrissait petit à petit dans l'imagination de Koltès, elle était présente ça et là, sous une forme voilée, déjà dans les pièces précédentes mais ce n'est que dans *Roberto Zucco* qu'elle éclate avec toute sa force, avec toute sa dureté. Et ce n'est pas seulement Koltès-dramaturge qui en est de plus en plus persuadé mais surtout Koltès-homme qui, à l'âge de 40 ans, cherche en vain quelque explication à la mort.

L'évolution de la dramaturgie koltésienne s'opère en deux sens contradictoires : montant, en ce qui concerne la technique dramatique et la technique de l'écriture ; nous observons là une progression, dans le sens d'un perfectionnement remarquable, par contre en ce qui concerne

⁵⁰ L. Attoun : « Juste avant la nuit ». Entretien avec B.-M. Koltès le 22 novembre 1988. *Théâtre/Public* 1997, n° 136—137, p. 36.

⁵¹ B.-M. Koltès : *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 49.

le développement des idées, cette progression prend une direction inquiétante, troublante. Frédéric Martel constate qu'« il y a quelque chose de profondément dramatique dans cette pente vertigineuse de l'œuvre koltèsienne : l'échec des origines (*Sallinger*), la fin de l'innocence (*La Nuit...* et le motif récurrent de la perte de la virginité), l'échec des relations humaines (*Combat*), l'inexistence d'abris sûrs (*Quai Ouest*), l'improbabilité de l'échange (*La Solitude*), la retraite impossible (*Le Retour au désert*), enfin la quête de la mort (*Zucco*). À chaque étape de la progression en un sens désespérée de Koltès, il n'y a ni rupture, ni même tournant ; à peine sentons-nous les inflexions d'une trajectoire. Mais c'est bien le *vertige* de son théâtre qui lui donne sa singularité d'ensemble. L'œuvre-vertige »⁵².

Avec *Roberto Zucco* Koltès a renouvelé son écriture, malheureusement il n'a pas eu le temps de poursuivre ce renouveau, des projets sont restés, entre autres celui de tourner un film sur le trafic d'ivoire en Afrique, ou celui de revoir sa vieille idée de *Nickel Stuff* (elle date de 1984), inspirée par ses séjours à New York et par un thème qui l'obsédait depuis longtemps : les rapports tendus, quasi amoureux, entre frères. Ce scénario pour le cinéma qu'il voulait tourner à Londres, en noir et blanc, avec John Travolta et Robert De Niro, n'a été publié qu'en 2009. Koltès voulait aller jusqu'au bout de son œuvre, de sa vie, il ne reculait jamais, il ne supportait aucune compassion, il ne voulait pas qu'on s'émeuve en sa présence, la dignité constituait sa grande force : sourire, discuter, faire face, marcher droit, la tête haute, jusqu'au bout et surtout ne pas montrer sa souffrance. Mais il souffrait énormément...

Ainsi nous sommes passés de la « biographie nourrissant l'écriture » à l'œuvre et, de nouveau, à la vie : « le parcours de tout écrivain qui est ainsi esquissé avec ses zones d'ombre, ses ambiguïtés, ses masques et ses leurre »⁵³. Essayons donc d'éclairer un peu ces ombres, d'écarter ces masques pour découvrir l'homme à travers son œuvre et pour voir qui est cet Autre qui hante le théâtre de Koltès.

⁵² F. Martel : « Les solitudes de Koltès »..., p. 34.

⁵³ J.-P. Han : « Entre connaissance et méconnaissance, le paradoxe Koltès ». *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* 2007, n° 1 : Bernard-Marie Koltès, p. 29.



Retour du personnage théâtral

L'univers dramatique de Koltès est un univers où l'homme est constamment confronté au problème de l'Autre, sa présence ou son absence, sa différence ou sa ressemblance. Tous ses actes, ses désirs, ses inquiétudes, ses peurs sont orientés vers l'autre homme. La problématique de l'Autre est absolument centrale dans l'œuvre du dramaturge messin. Elle comprend beaucoup d'aspects que nous voudrions aborder et élucider dans les chapitres suivants. Mais pour pouvoir en parler, pour pouvoir approcher cet Autre nous devons d'abord savoir comment Koltès authentifie son existence en tant que personnage, quel est son statut, comment il fonctionne dans le théâtre koltésien, dans quelle tradition il s'inscrit. Nous proposons donc d'abord une courte réflexion sur la construction, l'existence et le fonctionnement du personnage dans le théâtre de Koltès. Notre but sera aussi de montrer dans quelle mesure les propositions de Koltès s'éloignent des plus grandes traditions concernant le statut et la fonction du personnage et en quoi il les rejoint.

Le personnage est le domaine le plus ambigu, le vrai point névralgique de l'art dramatique, aujourd'hui il est souvent l'objet de malentendus. Ses différentes conceptions et usages particuliers élaborés par différentes esthétiques théâtrales ont évolué au cours de l'histoire, rappelons-en brièvement quelques unes, celles qui ont le plus marqué la pensée du théâtre :

- pour la tradition grecque le personnage (*persona*, c'est le masque) n'était qu'un simple support de l'action, parce que selon Aristote : « La tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie. [...] Ainsi,

ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie ; or la fin est de tout, la chose la plus importante »¹ ; cette conception du personnage-exécutant, personnage-agent qui, sous son masque, emblème d'illusion, « s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne »², fait aussi que l'acteur se détache de son personnage, il en est l'exécutant et non pas l'incarnation ;

- la conception psycho-morale, à partir de Shakespeare en passant par Corneille, Marivaux, Musset, donnait la priorité au personnage et à ses déchirements psychologiques ;
- le théâtre moderne conçoit le personnage dans sa fonction dramatique (qui se manifeste par les marques sémantiques : présence/absence, parole/silence, action/abstention), en le remplaçant dans le système du conflit et en le soumettant à l'analyse actantielle.

Ces trois exemples, qui bien évidemment n'épuisent pas la thématique, montrent déjà la complexité du problème du personnage qui comprend, entre autres, le rapport du personnage à l'action, au discours, le rapport entre personnage et acteur³. En ce qui concerne la première conception qui s'est aussi modifiée au cours des siècles (XVI^e, XVII^e) et selon les genres théâtraux (les divertissements élisabéthains ou *la commedia dell'arte*), elle ne semble pas tout à fait révolue : aujourd'hui certains metteurs en scène, par exemple Planchon dans ses mises en scène de classiques, reviennent à cette conception de l'action conçue comme moteur du drame. La plus dénoncée a été, déjà au début du XX^e siècle, notamment par Artaud (mais aussi avant Artaud par Jarry, puis par les créateurs du Théâtre de l'Absurde), la conception psychologique du personnage qui n'attachait d'importance ni au contexte socio-historique de l'écriture en soumettant tous les personnages au même code de

¹ Aristote : *La Poétique*. Trad. M. Magnien. Paris, Le Livre de poche 1990, 1450a.

² R. Abirached : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard 1994, p. 19.

³ Pour une caractéristique plus systématique de ce problème voir : P. Pavis : *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod 1996, pp. 247—252 et A. Ubersfeld : *Lire le théâtre I*. Paris, Belin 1996, surtout le chapitre III, pp. 89—112.

valeurs occidentales reconnues comme universelles, ni à la dimension artistique du personnage comme construction de l'imagination d'un auteur. Les traditionalistes qui examinaient le plus souvent la littérature réaliste, soutenaient que les personnages fictifs avaient à peu près les mêmes existences que des personnes réelles. Les critiques cherchaient des motivations cachées des personnages comme s'il s'agissait effectivement de personnes humaines. Une certaine affinité entre le personnage et la personne ne disparaît pas entièrement même au moment où la position traditionaliste s'approche de celle des critiques attachés à la narratologie et de la sémiologie. On a cependant commencé à mettre en doute toute analyse des personnages individuels traités comme des êtres humains en voulant la remplacer par des réflexions d'inspiration linguistique, par exemple, formaliste (recherches sur les structures du récit). La position textualiste conçoit le personnage comme un *actant*, un élément fonctionnant dans un système formel et n'ayant d'autre existence que celle du texte littéraire. Les travaux des théoriciens, des critiques, dénonçant la routine de l'approche psychologisante allaient de pair avec les déclarations des écrivains eux mêmes. Certains d'entre eux refusaient, après les auteurs du Nouveau Roman, de parler de personnages : « Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte d'indications scéniques : à ne jamais faire », s'écrit Rodrigo García dans l'introduction à *Notes de cuisine*⁴.

La crise du personnage annoncée et décrite par Abirached dans son œuvre capitale s'inscrit dans une discussion plus vaste sur la crise de la fable, la crise du drame et, en général, la crise de la mimésis. La dissolution de la fable a entraîné d'abord l'affaiblissement du personnage sur plusieurs niveaux, puis finalement la perte totale de son identité (des caractéristiques physiques, des repères sociaux, d'un passé, d'une

⁴ R. García : *Notes de cuisine*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2002. Citation insérée dans : J.-P. Ryngaert et J. Sermon : *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales 2006, p. 7. Les auteurs de cette étude reviennent sur la question du personnage, après le fameux ouvrage de Robert Abirached *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, pour montrer l'actualité du problème, pour parler des nouveaux bouleversements qui font qu'il est peut-être plus difficile de parler du personnage aujourd'hui qu'hier.

histoire, de projets d'avenir), y compris son nom : la majorité des personnages beckettien sont encore nommés mais leurs noms sont parfois bizarres, formés de monosyllabes évocateurs (Hamm, Krapp) ou de surnoms (Didi, Gogo), apparaissent aussi F1, F2, H, de même que chez Nathalie Sarraute qui désigne ses énonciateurs par H1 ou F2. « Les conséquences de cette perte d'identité sont capitales, écrit Jean-Pierre Ryngaert, car, si ce n'est plus "moi" sur scène, qui est cet "autre" ? »⁵.

Question d'importance majeure aussi pour le théâtre koltèsien qui met au centre la thématique de l'identité et celle de l'Autre. Effectivement, pour que le lecteur ou le spectateur puissent s'engager dans la vie des personnages, ces derniers doivent être perçus non pas comme de simples actants réduits à des fonctions mais comme des êtres vivants dont l'identité n'est pas mise en doute. Le problème c'est que les approches textualistes ignorent une instance aussi importante que le lecteur. Une tendance plus pragmatique a été proposée donc par Philippe Hamon qui a introduit le terme d' « effet-personnage ». Selon lui, la construction du personnage ne se fait pas uniquement par les propriétés décrites dans le texte mais aussi, dans un certain sens, par le lecteur. Rappelons que la terminologie proposée par Hamon a été ensuite utilisée et développée par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* où il distingue trois types d'effet du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Chaque mode de réception répond à un autre type de lecteur, ainsi : pour l'effet-personnel c'est « le lectant », pour l'effet-personne — « le lisant » et pour l'effet-prétexte — « le lu »⁶.

Il existe aussi, selon Jouve, un système de sympathie dont les modalités sont conceptualisées selon trois codes, qui fait que le lecteur reçoit le personnage comme un être vivant. Le premier code, narratif, permet une identification du lecteur au personnage par un montage textuel « orienté et déterminé ». Le code affectif éveille chez le lecteur un sentiment de sympathie, le personnage se rapproche du statut existentiel

⁵ J.-P. Ryngaert dans *Lexique du drame moderne et contemporain*. Dir. J.-P. Sarrazac. Belval, Circé/Poche 2005, p. 152.

⁶ Voir V. Jouve : *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, coll. « Écriture » 1992, pp. 79—91.

du lecteur, et finalement, le code culturel qui valorise les personnages d'après le système de valeurs du lecteur. Rappelons encore que dans l'effet-personnel, le personnage n'est qu'un support de l'action, dans l'effet-personne, il apparaît comme un « autre vivant », l'évocation de sa vie intérieure, son évolution dans le temps le rendent très vraisemblable. Et finalement, l'effet-prétexte qui investit le personnage de la possibilité de libérer le lecteur de ses émotions, ses pulsions, ce qui rappelle, bien évidemment, la catégorie de la catharsis — l'un des buts fondamentaux de la tragédie selon Aristote. L'existence des personnages ne passe pas uniquement par la parole, elle exige aussi la présence d'une fable. Elle est d'autant plus importante que, les dernières années, nous observons une renaissance de la littérature qui veut de nouveau raconter des histoires et, par conséquent, une renaissance de personnage. Koltès s'inscrit, bien évidemment, dans cette tendance avec sa foi en la fiction et en les personnages : « Je ne prends au sérieux que les personnages. Je les aime et je les défends, tous, quels qu'ils soient, et pas plus l'un que l'autre »⁷.

On ne peut pas nier la grande crise que le personnage théâtral a vécue durant le siècle dernier, mais il est vrai qu'après toutes les tentatives de modification radicale de son statut dans le spectacle, il revient avec une vie nouvelle pour nous parler de ce monde changé, transformé que nous avons de plus en plus de mal à comprendre. C'est d'ailleurs Robert Abirached qui, déjà en 1978, a parlé, malgré la décomposition profonde du personnage, de sa renaissance : « Le personnage, depuis si longtemps promis à la destruction, n'a cessé de renaître sous nos yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible »⁸. Et il lie cette renaissance du personnage à l'apparition d'une « nouvelle mimésis » qui « sortirait le personnage de son hibernation »⁹. Cependant il ne définit pas cette mimésis qui devrait garantir au personnage un avenir. Par contre Patrice Pavis attire l'attention, en parlant du théâtre contemporain, sur

⁷ Entretien avec Colette Godard, « Le Monde » 1986, 13 juin, repris dans : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie. Entretiens 1983–1989*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 69.

⁸ R. Abirached : *La crise du personnage...*, p. 437.

⁹ Ibidem, p. 449.

le nouveau rapport qui s'établit entre le langage et le réel : « le langage a retrouvé son rapport au réel : il parle du monde et le monde se laisse décrire par lui »¹⁰. Une vérité simple mais oubliée depuis longtemps. Cette constatation répond parfaitement au goût koltésien de raconter des histoires, d'inventer des personnages et de leur donner à chacun un langage prouvant leur existence. Car, effectivement, les personnages koltésiens, qui sont des personnages dans toute l'acception du terme, avec leurs noms, leur aspect physique, leur âge, leurs rêves, leur passé et des projets pour l'avenir, existent par le langage qui est leur élément constitutif.

Beaucoup de critiques indiquent aussi le lieu comme catégorie essentielle surtout dans la création de relations entre les personnages. Le lieu n'est pas seulement une métaphore de ces relations, comme le souligne Anne-Françoise Benhamou, mais il conditionne l'apparition, donc l'existence des personnages et de la parole. Une relation très stricte s'établit entre l'espace, le personnage et la parole. Le lieu n'est jamais neutre dans le théâtre de Koltès, il n'est pas un fond, bien au contraire, il dicte les actes et pour l'auteur constitue souvent la première inspiration pour créer une pièce. Il serait intéressant d'analyser le processus de transformation d'un espace réel, souvent physiquement vécu par l'écrivain, en espace dramatique, tel que nous le retrouvons dans ses pièces. À notre connaissance, il n'y a pas d'étude consacrée à ce thème. Nous reviendrons encore au problème de l'espace, dans les chapitres suivants, car il nous aidera à comprendre la thématique de l'Autre.

Puisque nous avons constaté que Koltès avait reconstitué le personnage théâtral, il nous faut savoir en quoi consiste cette reconstitution et quelles en sont les marques. Dans quelle mesure a-t-il réintroduit dans le théâtre un nouveau type de héros tragique, comme l'affirme Yan Ciren¹¹ ? Est-ce une résurgence du héros ou l'invention d'une créature

¹⁰ P. Pavis : « Synthèse prématurée ou fermeture provisoire pour cause d'inventaire de fin de siècle ». In : *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. « Études théâtrales », n° 19. Louvain-la-Neuve, Belgique 2000, p. 13.

¹¹ Voir Y. Ciren : « Les transfigurations de Bernard-Marie Koltès ». *Art Press* 2001, n° 270, p. 62.

nouvelle ? Pour répondre à ces questions donnons la parole à Koltès lui-même et voyons comment il conçoit et construit ses personnages. En 1970 déjà, il écrit dans une lettre à Hubert Gignoux :

le personnage psychologique ne m'intéresse pas, pas plus d'ailleurs que le personnage « raisonnable » (ce qui me fait redouter presque autant Stanislavsky que Brecht). Chercher dans ce texte¹² des personnages au sens traditionnel du terme — c'est-à-dire des combinaisons plus ou moins complexes de traits psychologiques définis, et pour lesquels il conviendrait de découvrir dans quelle mesure tel trait l'emporte sur tel autre, et comment tel trait s'allie à tel autre serait une gageure, et serait sans le moindre intérêt. J'ai toujours l'impression, face à un personnage tracé psychologiquement, de me trouver devant la X^e variation de la même chose, fruit d'un travail acharné sur ce qu'il y a de plus petit, de plus mesquin, de moins original en soi. Demander à des comédiens l'étude profonde de ce qu'ils ont de moins intéressant en eux me paraît aberrant. Ne parlons pas des personnages considérés à la manière de Brecht : si les personnages psychologiques sont petits, ceux-ci semblent inexistantes.

En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une tout autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient : d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre les deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. On a donné parfois à l'une le nom de Destin, mais cela me paraît trop schématique — et trop facile ! Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le

¹² Il s'agit du texte de sa pièce *Les amertumes* : premier texte du théâtre que Koltès a mis en scène et interprété (Alexis) en 1970 à Strasbourg, avec sa troupe du Théâtre du Quai.

choc dépassant de loin la puissance des moteurs. Bien au-delà d'un caractère psychologique petit, changeant, informe, il me semble y avoir dans chaque être cet affrontement, ce poids plus ou moins lourd, qui modèle inévitablement avec force une matière première fragile — et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toute façon révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse¹³.

Le fragment cité montre l'importance du problème de la création des personnages pour Koltès. Avec son théâtre nous avons vraiment l'impression de voir sortir le personnage théâtral de son « hibernation ». Koltès ne met pas du tout en doute la notion de personnage, bien au contraire, il occupe une grande part de sa réflexion sur le théâtre et il est un élément central de ses pièces. Bien qu'il parle de ses personnages comme d'êtres réels, vivants, il ne les conçoit pas comme des cas psychologiques. Ils restent des êtres de papier qui cependant, par leur dimension, leur force, l'effet d'existence provoquent une réflexion bien réelle sur des problèmes réels du monde qui n'est pas une illusion.

Tous les personnages de Koltès, sauf Roberto Zucco qui a son prototype dans une personne bien réelle, un malade mental italien, un *serial killer*, sont des créatures d'imagination, nées dans sa tête et construites de manière à devenir le principal moteur de l'action. Peut-être, ont-elles été inspirées par des personnes réelles rencontrées ou, tout simplement, observées quelque part par l'auteur, mais leur existence dans les œuvres concrètes est le résultat d'un travail énorme qui consistait à doter chacun des personnages d'une histoire, parfois d'un passé et à l'introduire dans tout un système, un vrai labyrinthe, de relations et de dépendances. Une grande partie de ce travail reste dans les notes, mais il n'est pas inutile. Pour Koltès, tout ce savoir bâti autour de chaque personnage est absolument nécessaire pour construire une histoire. Et cette construction est, pour une grande part, une réduction, une élimination des informations afin de donner l'image la plus condensée de chacun des personnages. Ce travail de réduction n'a pas été facile pour Koltès, rappelons que d'abord il voulait écrire des romans :

¹³ B.-M. Koltès : *Lettre à Hubert Gignoux*, 7 avril 1970. In : Idem : *Lettres*. Paris, Éditions de Minuit 2009, pp. 114—115.

Mon rêve absolu est d'écrire des romans. Mon premier livre publié était un roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*¹⁴. Si je n'écris plus de romans, c'est pour la simple raison que je ne peux pas en vivre. Je refuse par ailleurs de faire un quelconque métier, même un métier para-littéraire. J'écris... et je m'en trouve bien même si c'est dur, même si c'est contraignant ; il en résulte de grands moments de plaisir¹⁵,

avoue-t-il en 1988, dans une interview avec Véronique Hotte. L'écriture romanesque exige, bien évidemment, une autre discipline, notamment dans la construction des personnages, Koltès en est tout à fait conscient lorsqu'à la question « pourquoi écrire du théâtre, et pas de romans » il répond :

Le roman me tente beaucoup, mais j'ai encore un peu peur de la liberté formelle qu'il donne. Ce qui permet d'écrire, quand même, est l'accumulation des contraintes, se mettre à table jusqu'à ce que quelque chose arrive qui permette de voir comment on peut bouger. Au théâtre, on pèse ses mots. Si j'écrivais un roman, je pèserais autant mes mots et je mettrais dix ans à l'écrire¹⁶.

Malgré le choix de Koltès d'écrire pour le théâtre, l'écriture romanesque est présente dans son œuvre scénique, dans la façon de construire l'histoire, la place de la fiction, l'art de diversifier les points de vue¹⁷.

¹⁴ Ce roman, composé de 1974 à 1976 dans le chalet familial à Pralognant, en Savoie, juste après la désintoxication de l'auteur, est le premier texte en prose que Koltès ne renie pas. Le lieu de l'action, jamais nommé dans le texte, est Strasbourg. Le titre, assez mystérieux, fait allusion à la drogue (en argot, héroïne se dit 'cheval'). La première version de ce roman a été présentée à Lucien Attoun comme un texte théâtral, intitulé *La Ville aux chats*. L'autre texte en prose de Koltès est *Prologue*, édité inachevé deux ans après sa mort.

¹⁵ V. Hotte : « Des histoires de vie et de mort. Entretien avec B.-M. Koltès ». *Théâtre/Public* 1988, n° 84, novembre—décembre, p. 107.

¹⁶ Entretien avec Hervé Guibert : « Comment porter sa condamnation », in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 23.

¹⁷ Il faut remarquer en même temps que *La fuite à cheval...* contient de nombreux procédés dramatiques, rendant le texte très visuel : les parenthèses

Parfois nous avons l'impression que l'histoire est pensée comme une histoire de roman et ensuite transformée en action dramatique d'où la nécessité d'éliminer une grande part de cette matière première qui a servi à l'auteur à construire le personnage. Il arrive aussi que Koltès construise de longs monologues, entre parenthèses, comme dans *Quai ouest*, pour y contenir les explications des comportements de certains personnages, des choix de lieu de l'action. Ainsi, par exemple le monologue de Fac dans *Quai ouest* devait expliquer, selon l'auteur lui-même, le sens qu'avait le hangar dans la pièce, le monologue d'Abad, dans la même pièce, devait expliquer le silence de ce personnage mystérieux et aussi quelques aspects de sa relation avec Charles. La nouveauté c'est que ces monologues ne sont pas destinés à la scène, ce sont des monologues à lire uniquement. Koltès tenait beaucoup à ce qu'ils restent dans le texte sans être transposés sur la scène.

Nous pouvons distinguer dans le théâtre koltèsien au moins trois catégories de personnages. Tout d'abord ce sont les personnages les plus reconnaissables, le plus souvent identifiés avec leur univers dramatique, à savoir, les personnages isolés, un peu perdus dans le monde, des êtres étrangers, toujours à la recherche d'un lieu où vivre, ne pouvant rester nulle part plus longtemps, des âmes sensibles inquiètes et inquiétantes, errant seules dans l'obscurité d'une ville indéfinie. Tel est le personnage central dans *La Nuit juste avant les forêts*, mais aussi les deux protagonistes de *La Solitude*. Tous les trois, malgré leurs comportements et réactions différents — agressivité, détresse, révolte — sont énormément solitaires et éprouvent la nécessité pressante de la présence de l'autre. Ces personnages n'ont pas de noms (dans *La Nuit juste avant les forêts* nous avons affaire à un jeu permanent entre *je* et *tu*, quoique ce *tu* n'apparaisse pas physiquement sur scène ; dans *La Solitude* le Dealer et le Client, ainsi sont nommés les personnages, désignent la nature des relations humaines), ils sont chacun de nous. À cette première catégorie appartiennent aussi les personnages qui jouent souvent des rôles décisifs, ou ceux qui introduisent un mystère, un point d'interrogation, une ambiguïté, c'est par exemple Alboury dans *Combat de nègre et de*

ou italiques, proches de didascalies, indiquant les réactions ou mouvements de personnages ; les découpages, la multiplicité des dialogues.

chiens, Abad dans *Quai ouest*, mais aussi Fac et Charles de la même pièce. Ces trois personnages créent un système étrange, très complexe, de relations, de liens qui sont de nature fort ambiguë. Ils sont décrits par l'auteur lui-même de façon suivante :

trois personnes liées par un lien obscur, trois frères [...], quelque chose qui est à la fois au-delà et en deçà des sentiments ; le rapport qu'il peut y avoir entre des personnes qui sont indispensables l'une à l'autre comme les rouages d'une machine ; quelque chose, en tout cas, que je crois qu'on ne pouvait pas raconter il y a un siècle, quelque chose de notre époque¹⁸.

Effectivement, ce qui compte pour Koltès dans la création des personnages ce n'est pas le profil psychologique ni même physique (il ne se préoccupe pas de l'aspect extérieur de ses personnages, nous n'avons pratiquement aucune information sur leur physique, la seule exception c'est la beauté de Roberto Zucco qui ne résulte pas de l'invention de Koltès mais de la caractéristique de son prototype, le vrai Roberto Succo dont le visage a frappé le dramaturge). Les personnages sont comme des forces agissant, créant des tensions invisibles qui leur permettent d'exister, qui sont leur raison d'être. Le Dealer ne peut pas exister sans Le Client et à l'enverse. Fac, Charles et Abad sont dans une configuration étrange qui les détermine. Le *tu* invisible permet au parleur de *La Nuit juste avant les forêts* de se retrouver dans ce manque infini et désespéré, de se retrouver, c'est-à-dire de prendre conscience de ce manque, de cette absence douloureuse de l'Autre. Les personnages que nous avons placés dans la première catégorie évoluent, comme le montre le protagoniste de la dernière pièce, Roberto Zucco qui, bien qu'il appartienne à cette même famille des personnages, diffère à certains égards de ses prédécesseurs. Tout d'abord, il a été inspiré par une personne réelle, par une histoire vraie, connue, qui a bouleversé la société de l'époque. Le travail sur ce personnage dramatique a été, par conséquent, bien différent. Le personnage a son identité — nom, prénom, âge, visage (quoique

¹⁸ Propos recueillis par Delphine Boudon dans *Gazette du français* 1986, n° 25, avril.

sa description physique soit peu précise, nous savons seulement qu'il est beau et doux, fort, âgé de 24 ans). C'est Roberto Zucco qui devient en même temps un personnage universel, un héros mythique dont la voie vers le soleil, au-dessus des toits de la prison, est celle de Koltès lui-même, Koltès mourant, libéré de tous les liens, de tous les démons qui le hantaient dans la vie et dans la maladie. Ce sont, de nouveau, des tensions contradictoires qui sont à la base du personnage de Zucco : tension entre son caractère doux et ses actes (il a tué son père, sa mère, un enfant, un inspecteur de police, il a violé une gamine, a enlevé une femme, il s'est enfui d'une prison et finalement s'est suicidé), distorsion entre l'image qu'il crée de lui-même (il se présente comme étudiant de la Sorbonne, un « bon élève » ou comme agent secret), l'image que les autres ont de lui et les faits accomplis. Zucco parle peu et se déplace beaucoup, sa fuite d'un lieu à un autre crée la dynamique de l'action. Autour de lui gravite toute une foule de personnages dont l'apparition est plutôt brève et qui soulignent la solitude et l'indépendance du héros. Pour Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon le personnage est conçu entre tradition et innovation : « Du point de vue de la tradition, il dispose d'une identité, même si celle-ci est fluctuante ou contradictoire. Il agit (ou il est agi), en tout cas il est inclus dans un schéma de fuite et de quête qui est l'axe principal de la pièce à stations. La plupart des paroles qu'il prononce construisent une cohérence et le font interagir avec d'autres personnages. Il apparaît dans un système spatio-temporel facilement analysable. Enfin, il appartient au modèle du tueur en série et à des archétypes du roman noir. Du point de vue de l'innovation, il est fortement incomplet, mais ces manques participent de son caractère énigmatique. Personnage à facettes, qui se définit de manière contradictoire en fonction de ceux qu'il rencontre, cette forme participe de son mystère. Surtout, il appartient à plusieurs univers référentiels qui entrent en concurrence et offrent plusieurs niveaux de lecture, du roman policier ou du film de série B à la mythologie »¹⁹.

Autre catégorie de personnages, ceux empêtrés dans des liens familiaux souvent compliqués, difficiles, comme dans *Le Retour au désert*

¹⁹ J.-P. Ryngaert et J. Sermon : *Le personnage théâtral contemporain...*, p. 34.

ou *Quai ouest*. La famille ou plutôt son manque (l'absence permanente du père) a profondément marqué l'œuvre de Koltès. L'image de la famille n'est pas très favorable, c'est un « piège à enfermer les enfants qui s'échappent »²⁰, le rôle du père est souvent diminué et dévalorisé (père « minable, alcoolique, fragile, abruti »²¹) au profit de la mère — forte, puissante comme Cécile dans *Quai ouest* ou la mère de Roberto Zucco. Mais la mère n'est pas toujours idéale, Mathilde du *Retour au désert* semble ignorer totalement son fils et sa fille, la Dame dans *Roberto Zucco* ne se préoccupe pas de la mort de son enfant. Bonnes ou mauvaises, les mères n'intéressent pas Koltès dans leur aspect maternel, elles sont là pour créer les relations et les situations qui en résultent. La famille n'est pas un asile, bien au contraire, elle est comme un cercle vicieux dont on ne peut pas s'échapper ou comme un lieu d'incessants reproches, rancunes et accusations.

La dernière catégorie concerne non pas des figures individuelles mais des groupes de personnages qui peuplent les pièces (les gardiens dans *Combat de nègre et de chiens*, les putes, les policiers, les passants dans *Roberto Zucco*). Ils sont importants dans la mesure où ils désignent le lieu, l'espace, parfois aussi, comme le remarque Anne Ubersfeld, le temps, la situation politique : « les Importants qui dans *Le Retour au désert* complotent l'explosion du café Saïfi »²².

Les personnages féminins n'apparaissent pas dans toutes les pièces, c'est pourquoi on a pris l'habitude de considérer le théâtre de Koltès comme dominé par les hommes en négligeant la présence de femmes même dans les pièces où elles apparaissent. Cependant, d'après l'auteur, tous les personnages sont aussi importants, il ne fait pas de différence, il ne les hiérarchise pas. Mais il est vrai aussi que les personnages féminins occupent souvent le second plan, ils mettent en relief les personnages masculins, sauf Mathilde, du *Retour au désert*, qui est un personnage très expressif. Très caractéristique est ce type de jeune fille à la recherche d'une aventure amoureuse, naïve mais pleine de séduction,

²⁰ A. Ubersfeld: *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 125.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, p. 127.

comme, par exemple, Claire de *Quai ouest* ou la Gamine de *Roberto Zucco*. Léone de *Combat de nègre et de chiens* est aussi naïve, aussi enfantine quoique beaucoup plus âgée. Mais Léone est, à côté de Mathilde, un des personnages féminins les plus importants, son rôle dans la pièce est un des plus remarquables du théâtre koltésien. Nous aborderons ce personnage dans le chapitre consacré à l'analyse de *Combat de nègre et de chiens*. Il y a encore des femmes-fantômes (Marie dans *Le Retour au désert*), des femmes invisibles (Mama évoquée à plusieurs reprises par le parleur de *La Nuit juste avant les forêts*). Ce qui est important c'est que le fonctionnement des personnages féminins est, dans le théâtre de Koltès, identique à celui des hommes. Ils sont tous en manque de quelque chose : d'amour, d'amitié, d'argent, d'un lieu où vivre, d'un abri, d'une perspective pour l'avenir. Koltès ne crée pas toujours ses personnages pour nous raconter leurs histoires, il les crée pour nous mettre devant les grands problèmes de l'humanité de notre temps. Malgré les éléments comiques de ce théâtre (Koltès soulignait souvent cet aspect de son œuvre), chacun des personnages crie son désespoir, sa détresse. Les réactions sont différentes : « de refus avec fuite dans le rêve et l'utopie (le parleur de *La Nuit juste avant les forêts*, Edouard du *Retour...*) ; de fuite dans la violence (Zucco, Cal, et peut-être les deux personnages de *La Solitude*) ; d'espérance obstinée (Léone, la Gamine, Claire, peut-être Mathilde, en tout cas, les femmes) ; et le vouloir de mort (le Client et Charles dans *Quai ouest*) »²³. Mais ce sont toujours des réactions contre le même mal : la solitude.

Les personnages noirs constituent une catégorie à part. Tout le théâtre de Koltès est marqué par leur présence, ce sont surtout des Africains : Alboury dans *Combat de nègre et de chiens*, Abad dans *Quai ouest*, petit Abou dans *Tabataba*, le Dealer dans *La Solitude* (Koltès tenait beaucoup à ce que le rôle soit interprété par un personnage noir), le Parachutiste dans *Le Retour au désert*. Un lien profond et, il faut le dire, compliqué unit le dramaturge au monde noir, un lien que nous ne sommes pas peut-être capables de comprendre et d'élucider jusqu'au bout. Qu'est-ce qui fascine Koltès dans le personnage du Noir ? Qu'est-ce qui se cache derrière cette fascination, est-ce une expérience politique, culturelle, ou

²³ Ibidem, p. 129.

purement esthétique ? Quel rôle attribue-t-il aux personnages noirs dans ses pièces ? Koltès est tout à fait conscient de cette fascination, il affirme clairement que la présence du Noir est devenue d'une certaine manière inévitable, nécessaire à son écriture :

Il me semble qu'ils [les Noirs — G.S.] seront, inévitablement, présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce, ou un roman, sans qu'il y en ait au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière²⁴.

À chaque fois que Koltès introduit dans sa pièce un personnage noir, il lui attribue un rôle bien particulier, différent de tous les autres rôles des autres personnages. La singularité du personnage noir, par rapport à la communauté des Blancs, devient importante dans la mise en intrigue d'un drame. Parfois, cette singularité, cette différence est encore soulignée par un autre trait, indépendant de la couleur noire du personnage, par exemple le mutisme d'Abad, qui rend la présence de ce personnage encore plus mystérieuse, plus menaçante. Le personnage noir apparaît, dans le théâtre de Koltès, comme un grand étranger, solitaire, cachant à chaque fois quelque secret, quelque mystère. Parfois, il joue le rôle de révélateur dans lequel se reflète toute la vérité sur l'homme.

L'intérêt de Koltès pour le monde noir n'est pas seulement littéraire. Il résulte, sans doute, de ses voyages multiples en Afrique, en Amérique latine, à New York, dont nous avons parlé dans les chapitres précédents. Ces voyages — une vraie école de tolérance et d'humanité — ont été, sans doute, à l'origine de son amour de l'étranger, des immigrés et de son dégoût du conformisme. Dans les années 80, ses opinions à propos des immigrés sont très radicales : « Le seul sang qui nous vienne, qui nous nourisse un peu, c'est le sang des immigrés, écrit-il dans un entretien à *Théâtre/Public*. Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes ; il ne naît pas de la France profonde

²⁴ B.-M. Koltès : *Un hangar, à l'ouest*. In : Idem : *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 126.

qui est le désert — là, rien ne vit, et s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés »²⁵. Dans *Combat de nègre et de chiens*, l'un des personnages dit : « Oui, la France serait belle, ouverte aux peuples du monde, tous les peuples mêlés déambulant dans ses rues »²⁶. À Paris, Koltès se sent le mieux dans le quartier de Pigalle, connu pour son cosmopolitisme, où il passe son temps à fréquenter les cafés arabes et écouter de la musique africaine.

Le Nègre a depuis toujours fasciné les Blancs, son corps musculeux et puissant, véritable merveille d'architecture, est devenu un lieu de désir, incarnation de la virilité. Mais dans le fantasme du Blanc, le Noir — même enchaîné ou enfermé — est encore l'idéal de l'homme libre. Le blues ou le jazz sont, sans doute, les signes de cette liberté essentielle, parce qu'ils sont en vérité l'expression du vieux fond de sauvagerie des nègres, avec leur sens inné du rythme, la danse qu'ils ont dans la peau, cette sauvagerie que jamais aucune contrainte ne pourra aliéner. C'est à une telle image du Noir que nous avons affaire dans les pièces de Koltès. Soit de la liberté plutôt que désir homosexuel (bien que dans la vie réelle il ait eu pour eux une attirance particulière), puisque comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent les problèmes du sexe sont plutôt écartés de son œuvre et les personnages (noirs ou blancs) sont rarement sujet ou objet d'une proclamation amoureuse.

Ce qui fascine Koltès dans le personnage du Noir, c'est aussi son droit exclusif d'être à part, hors de, de ne pas appartenir, son droit à la solitude. Abad de *Quai ouest* ne parle pas aux autres. Il ne s'exprime qu'au vide (au lecteur, même pas au spectateur car son monologue est réservé, selon la volonté de l'auteur, uniquement à la lecture), ce qui le rend étranger par rapport aux autres. Cette étrangeté, cette différence est marquée dans le texte, son monologue est séparé du reste du texte par des signes typographiques de rupture, il n'est annoncé par aucune didascalie traditionnelle mais terminé seulement par les mots : « dit Abad ». La singularité du petit Abou de la pièce *Tabataba* est soulignée par son comportement : voulant rester fidèle à lui-même, il refuse de

²⁵ V. Hotte : « Des histoires de vie et de mort »..., p. 107.

²⁶ B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens*. Paris, Éditions de Minuit 1989, p. 36.

sortir, récuse tout contact avec le monde extérieur. Le singulier du mot « nègre » dans le titre *Combat de nègre et de chiens* souligne la destinée solitaire du personnage noir. Le nègre est donc, comme le remarque Stéphane Bouquet, « deux fois l'incarnation de la solitude : sur le plan ontologique et sur le plan métaphysique : enfermé en soi, il est doté d'une altérité absolue, autre de la communauté, autre de l'homme, autre du discours. De cette altérité fondatrice naît le double pouvoir du Noir : pouvoir de fascination et pouvoir de menace. Le Noir, en effet, est celui qui a le savoir puisqu'il a partie liée avec le diable. On va donc à lui pour apprendre les secrets des choses »²⁷. Mais d'autre part, son savoir inquiète, son regard pénétrant fait peur, sa présence muette intrigue.

La fascination de Koltès pour les Noirs s'approfondit pendant son voyage au Nigeria en 1978. Nous avons parlé de ce fossé énorme qu'il a éprouvé, lors de son débarquement, entre les Noirs et les Blancs. À partir de ce moment-là il ne cessera plus de s'interroger sur l'origine de ce fossé. Il la cherche au niveau de la langue, au niveau de la couleur de la peau, mais il s'avère que ce n'est ni l'un ni l'autre. La nature de ce fossé, de cet abîme se trouve ailleurs et, peut-être, est beaucoup plus complexe. Mais Koltès qui examine en général le problème des relations entre les êtres sait bien que cet abîme n'existe pas uniquement entre les Noirs et les Blancs, il existe entre les hommes qui se heurtent par hasard, là où ils ne devaient jamais se rencontrer, il existe entre ceux qui sont riches et ceux qui sont pauvres, entre ceux qui vivent conformément à la loi et ceux qui sont en marge de la société, il existe aussi entre les êtres qui se rencontrent par hasard, la nuit, à l'heure « qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux »²⁸. L'introduction des personnages noirs n'est donc, dans ce contexte, que l'un des aspects de cette problématique, d'autant plus intéressant que Koltès assigne à ces personnages une place spéciale dans ses pièces. Nous avons analysé ce problème dans l'article consacré au personnage noir

²⁷ S. Bouquet : « Toutes les couleurs du nègre ». In : « *Magique cinéma* ». *Théâtre au cinéma*. P. Chéreau, J. Genet, B.-M. Koltès. T. 10. Bobigny 1999.

²⁸ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions de Minuit 1986, p. 9.

dans l'œuvre de Koltès²⁹. Rappelons quelques thèses de cette étude, ce qui nous permettra de mieux comprendre le rôle et le fonctionnement du personnage noir dans les pièces choisies.

Combat de nègre et de chiens est la première pièce inspirée directement par le voyage de son auteur au Nigeria. Quoique tous les personnages, sauf un, soient Blancs, Koltès fait bien sentir le poids, l'atmosphère de cette Afrique des chantiers construits par les entreprises françaises. L'intrigue est simple : sur un chantier entouré de gardiens noirs, armés et énigmatiques, situé dans un pays d'Afrique de l'Ouest, le contre-maître Cal (Blanc) a tué un ouvrier dans une attaque de colère. Le frère du mort — Alboury (Noir) vient chercher le corps, mais Cal l'a jeté dans l'égout et il ne peut plus le retrouver. En même temps arrive de France une jeune femme — Léone, invitée par Horn (Blanc) — chef de chantier, elle est envoutée par l'Afrique, mais comme ni Cal ni Horn ne savent comment sortir de ce meurtre absurde, bientôt tout tourne à la tragédie — Cal est tué et Léone « blessée, marquée » (elle a gravé sur ses joues, avec un éclat de verre, « les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury », ainsi elle a manifesté son attachement définitif à l'Afrique et un refus de l'Europe) revient à Paris. Mais le vrai sujet de la pièce était, d'après Koltès lui-même, de « raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite »³⁰. Et il ajoute que « la pièce ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale », qu'elle « n'émet [...] aucun avis ».

Le personnage central dans la pièce c'est, bien évidemment, Alboury, ce « Noir mystérieusement introduit dans la cité ». Il est celui qui remet en cause l'ordre des choses, qui porte une sorte de malédiction, en mettant en déroute un certain équilibre. Mais il est aussi le symbole, l'incarnation de la fascination pour la négritude (le corps noir), et de relation impossible entre la Femme Blanche et le Nègre. Koltès ne donne

²⁹ Voir G. Starak : « Le personnage noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès ». In : *La condition masculine dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par K. Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski 2005, pp. 91—99.

³⁰ B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens...*, prière d'insérer.

pas la réponse à la question de savoir pourquoi cette relation s'avère impossible, pourtant dans un entretien avec Hervé Guibert, il constate :

Léone voit chez le nègre une manière de porter sa condamnation [...] Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle³¹.

Alboury devient l'image de la fatalité, image tranquille mais déconcertante en même temps. Intransigeant et immuable, lorsqu'il refuse cette civilisation de l'échange (l'argent en échange du corps de son frère), il devient le ressort de toute l'action. Avons-nous ici affaire à un nouveau type de héros tragique ? Après lui, d'autres personnages noirs apparaissent dans les pièces de Koltès.

Abad, le Noir silencieux de *Quai ouest*, est un personnage encore plus menaçant par son mutisme, et encore plus détaché. Il devient aussi, de façon assez inattendue, le personnage central, comme si sa présence permanente, sa force et sa singularité envahissaient petit à petit tous les autres personnages jusqu'à ce qu'il devienne une sorte de miroir pour chacun d'eux, le moteur de l'action. Abad porte sa fatalité en lui-même, la fatalité de l'enfant rejeté dont il parle dans le fameux monologue détaché du texte de la pièce et exclu de la représentation. Cela montre comment l'œuvre de Koltès nécessite un travail assidu de lecteur, car il est difficile d'expliquer le mutisme et tout le comportement de ce personnage sans se référer à ce monologue intérieur. Et comme sur la scène cette fatalité ne se dit pas, elle doit jaillir de l'intérieur du personnage. La présence du Noir est ici un élément indispensable surtout au dénouement de l'intrigue, bien qu'Abad n'use pas de sa négritude avec autant d'habileté qu'Alboury.

Bien que l'on ne sache rien de lui, il s'impose d'abord avec son corps charismatique : sa manière de porter son corps, de bouger, ses

³¹ B.-M. Koltès : « Comment porter sa condamnation. Entretien avec H. Guibert ». In : Idem : *Une part de ma vie...*, pp. 20—21.

gestes, tout ce qui détermine sa présence physique sur la scène. Donia Mounsef dans le chapitre consacré au silence d'Abad attire l'attention sur le rapport de ce personnage à la scène qui est, selon elle, foncièrement spatio-visuel³². Et voilà ce qu'écrit Koltès lui-même à propos de ce personnage dans « Pour mettre en scène *Quai ouest* » :

Abad refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille. Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile [...]. Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. Il faut donc choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non pas en fonction de ce qu'il est dispensé de faire. Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi³³.

Bien évidemment l'approche de ce personnage ne peut pas se limiter à une présence physique, pour essayer de comprendre toute sa complexité il faut se référer au monologue intérieur qui porte sur un souvenir traumatique d'enfant. Il comprend deux épisodes restitués dans l'ordre chronologique. Le premier, c'est la rencontre avec un inconnu qui introduit déjà le premier trouble et la première ambiguïté. Qui est cet inconnu et, par conséquent, qui est celui qui l'a vu ? : « Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? »³⁴. Cet inconnu avait « la peau rose et pelée et des yeux bleus ». François Poujardieu, dans sa thèse sur *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, constate que cette « confrontation de la négritude de l'enfant Abad à la blancheur fragile d'un visage altéré par le soleil sème le trouble quant à la propriété du pronom interrogatif : à qui Abad fait-il référence ? À la part inconnue de lui-même ou à l'homme rencontré ? En d'autres termes, le « diable » désigne-t-il Abad aliéné à la négritude

³² Voir D. Mounsef : *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2005, pp. 123–128.

³³ B.-M. Koltès : « Pour mettre en scène *Quai ouest* ». In : Idem : *Quai ouest*. Paris, Éditions de Minuit 1985, p. 108.

³⁴ B.-M. Koltès : *Quai ouest...*, p. 19.

de sa propre image ou à celle de l'inconnu rencontré?»³⁵. L'auteur adopte «le point de vue d'un enfant impressionné par un visage radicalement opposé au sien».

Il est intéressant de remarquer que François Poujardieu parle dans son travail de l'origine biblique de la malédiction réservée au «nègre», de cette association Noir/Diable qui, selon lui, nourrit l'écriture de Koltès. Effectivement, nous pouvons citer, comme exemple, Alboury, qui donne une interprétation biblique de l'origine de ses cheveux crépus :

LÉONE : Vous avez des cheveux super.

ALBOURY : On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l'ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouva seul avec le diable, abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié, et c'est comme cela que nos cheveux ont brûlé.

LÉONE : J'adore les histoires avec le diable ; j'adore comme vous les racontez ; vous avez des lèvres super ; d'ailleurs le noir, c'est ma couleur³⁶.

François Poujardieu prouve que «les paroles intérieures d'Abad illustrent l'importance que Koltès accorde à l'imaginaire diabolique», pour lui «Abad est une figure extrême de la division diabolique car il se sait aliéné à l'image négative de son double inversé»³⁷.

Ce premier souvenir traumatique est suivi d'un autre, non moins douloureux pour Abad, celui de son bannissement de la maison paternelle, acte perçu comme une injustice dont les raisons lui restent inconnues (est-ce à cause de sa différence de nature ?). Ces blessures profondes, refoulées depuis son enfance, font d'Abad un personnage étranger d'abord à lui-même et ensuite à tous ceux qui l'entourent dans sa vie adulte. Cette douleur secrète, bien qu'enracinée profondément dans sa conscience, reste muette, «cette bête» logée dans le cœur «reste

³⁵ F. Poujardieu : «La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès». *Théâtre/Public* 2003, n° 168, mai—juin.

³⁶ B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens...*, p. 69.

³⁷ F. Poujardieu : «La figure du Noir»..., p. 52.

secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux»³⁸, mais à chaque fois elle s'enfuit de plus en plus profondément dans des zones inconnues de sa propre intériorité, c'est pourquoi Abad renonce à parler: «mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. Dit Abad»³⁹.

Le mutisme d'Abad n'est pas sans importance pour le développement de l'action, il provoque la parole des autres personnages, fait qu'ils découvrent leurs pensées, même les plus secrètes. C'est lui donc qui, malgré sa lenteur et son étrangeté, pousse l'action dramatique. Tout son comportement, son corps, son regard influent sur les autres personnages, les transforment, forcent leurs rencontres, leurs séparations. Il est ce grand «Autre», cet «ange exterminateur», comme l'appelle Pougardieu (il a commis deux meurtres), à qui s'adressent les autres personnages dans leurs quasi-monologues et dans lequel se croisent les destins, celui de Koch — voulu, projeté, et celui de Charles — aveugle, inattendu. La progression dramatique est assurée ici par ces quasi-monologues, et comme ils sont adressés à Abad, c'est lui qui devient exécuteur de cette parole, la parole qui suscite l'acte tragique. Abad est donc un personnage tragique par excellence.

Tabataba, que nous avons déjà évoqué, un étonnant dialogue écrit à la commande de Théâtre Ouvert, pour le cycle «Oser aimer», présente, dans le cadre d'un village africain, une sœur plus âgée qui pousse son frère à sortir, à s'amuser avec les filles et les copains, mais Abou refuse, il préfère rester à la maison et briquer sa moto. C'est un dialogue philosophique où les personnages, dévorés de l'intérieur, sont, peut-être, proches de Koltès lui-même (la moto symbolise le désir, l'amour, de même que les reproches injurieux de la sœur), ce qui donne à la pièce un aspect très personnel, voire intime. Le problème est, bien sûr, celui de l'interdit de l'inceste et nous pouvons seulement nous poser la question de savoir pourquoi Koltès a situé l'action de cette pièce, la pièce qui aborde une telle problématique, dans un village africain et pourquoi les deux personnages Maïmouna et Abou sont des Africains.

³⁸ B.-M. Koltès: *Quai ouest...*, pp. 19—20.

³⁹ Ibidem.

Dans *Quai ouest* Abad apparaît surtout comme un être menaçant, exécuteur d'un acte tragique, tandis que dans *Le Retour au désert* — le grand parachutiste noir américain (un descendant d'esclaves déportés d'Afrique) « tombe du ciel » et pénétrant dans la maison Serpenoise devient porteur de vie, c'est à lui qu'il faut attribuer, probablement, la paternité des jumeaux qui naissent à la fin de la pièce, accouchés par Fatima, et qui seront nommés Rémus et Romulus. Le personnage noir apporte une force créatrice dans toute cette destruction qui entoure la famille. Il remet en cause, apporte quelque souffle d'air frais, nouveau.

Dans *la solitude des champs de coton* introduit le personnage noir de façon assez énigmatique. Rappelons que ce n'est que dans l'esprit de Koltès que l'un des personnages de la pièce doit être noir. Il s'agit du rôle du Dealer qui, selon l'auteur, devait être confié à un comédien noir. Tel était son désir, aucun autre indice, ni linguistique, ni sémantique, ne motive ce choix. Et effectivement, il a été joué, à sa création, en 1987, par le comédien béninois Isaach De Bankolé (puis dans la version suivante, celle de 1989, ont joué Laurent Malet et Patrice Chéreau et dans celle, peut-être la plus connue, de 1995, Patrice Chéreau interprétait le rôle du Dealer et Pascal Greggory celui du Client). La pièce, une sorte de dialogue philosophique à deux personnes, introduit l'idée du « deal » comme métaphore des rapports humains. Bien sûr l'apparition du Noir dans la pièce, face au Blanc, suscite tout de suite plusieurs lectures : celle d'une hostilité fondamentale, hostilité par essence entre les deux protagonistes, une autre, plus vaste, c'est celle qui parle de toutes les formes de rencontres possibles entre deux êtres, des relations affectives qui se réduisent à des notions de commerce, d'échange, finalement celle qui se concentre sur la notion de « désir » (situation de drague, de drogue, de désir homosexuel...). Et quelle est la condition du Noir (du Black, comme dit Koltès) dans cette pièce ? Tout d'abord, il faut remarquer que c'est toujours le Client qui fait allusion à la différence de race, pendant que le Dealer réfute ces différences : « il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras, ni à sa peau »⁴⁰, dit-il. Ainsi le Dealer nous apparaît plus « humaniste », quand il dit qu'il

⁴⁰ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, p. 58.

faut juger un homme d'après ce qu'il est devenu. Mais d'autre part, c'est lui qui dit au Client : « Votre odeur à vous ne me fut point familière »⁴¹. Le Dealer a des souvenirs, il parle souvent de ses racines, de sa mère, de sa famille, de la mémoire, tandis que le Client rejette tout cela, il a coupé les ponts, il est un « desperado », comme l'appelle souvent Patrice Chéreau au cours des répétitions. C'est donc aussi le problème de l'appartenance à une communauté qui, cette fois-ci, est représenté par le Noir, donc c'est lui qui est une figure d'humanité, de lien, plus que le Client pour qui la perte de l'innocence de l'enfance a entraîné la perte du sentiment de désir. Mais, comme nous venons de le constater, les interprétations sont multiples. Par exemple, Christophe Bident compare le « nègre » de cette pièce à Abad, il est pour lui comme « un tiers muet, il est ailleurs et invisible. C'est peut-être alors plus que l'interlocuteur, lui et le public que le "vous" désigne »⁴². En tout cas Koltès donne ici encore une fois preuve de sa fascination pour le Noir, Patrice Chéreau constate même « qu'il n'était pas loin d'une idéalisation du Noir et de la couleur noire en générale »⁴³.

Dans le théâtre koltèsien dominé par les personnages masculins la plus intrigante est, sans doute, l'image du Noir. Sa présence, son apparition crée à chaque fois un climat de turbulence, d'étrangeté, de complication, mais elle permet aussi des résolutions. Le Noir n'est pas seulement un instrument de l'intrigue, du drame, mais il devient un élément primordial dans sa consciente élaboration. En nous référant à la comparaison de l'écriture koltésienne (avec la présence du Noir) à une opération photographique nous pouvons constater que le Noir joue le rôle de la lumière, donc un rôle de révélateur, c'est lui qui éclaire l'obscurité du monde représenté.

Bien sûr la figure du Noir dans la dramaturgie de Koltès ne se limite pas, comme le constate François Poujardieu dans son étude, aux dimensions concrètes et symboliques d'une représentation culturelle,

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ch. Bident : « Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante ». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.

⁴³ P. Chéreau : « Les années Koltès ». Propos recueillis par F. Martel. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.

voire fantasmatique de l'Africain. Ses réalisations dramatiques portent encore les origines cosmogoniques d'un contraste où le N/noir ne saurait totalement s'affranchir de la clarté du jour⁴⁴. Très intéressante est de ce point de vue l'analyse de Bernard Desportes qui, en parlant de deux symboles majeurs dans l'œuvre de Koltès : le nègre et la nuit, associe le nègre à la nuit et ensuite à cet *inconnu* — le héros koltèsien, étranger dans la nuit et le vide, « cherchant obstinément une lumière qu'il sait mortelle »⁴⁵.

Ainsi donc le Noir — lieu de désir, incarnation de la solitude, avec son pouvoir de fascination et de menace reste toujours pour les Blancs un secret, quelqu'un appartenant à l'autre ordre des choses, ayant de mystérieuses relations avec la nature, et c'est ce qui a tellement attiré Koltès. Dans les chapitres suivants nous chercherons à savoir dans quelle mesure le personnage noir s'inscrit dans la problématique de l'Autre.

⁴⁴ F. Poujardieu : « La figure du Noir »..., p. 36.

⁴⁵ B. Desportes : Koltès. *La nuit, le nègre et le néant*. Charlieu, La Bartavelle 1993, p. 75.

Espace — temps, lumière — obscurité

Comme nous l'avons montré, la réflexion de Koltès sur les grands problèmes existentiels passe par des personnages qui, contrairement au théâtre beckettien, ne sont jamais menacés par la remise en cause de leur identité. Ils sont des « existences » régies souvent par une nécessité de l'affrontement. Leur présence s'accroît dans différentes situations de discours : monologue, soliloque, comme dans *La Nuit juste avant les forêts*, dialogue formé de répliques longues, à l'aspect et au contenu philosophiques, comme dans *La Solitude*, où nous avons affaire à un échange rapide de répliques plus courtes mais d'une tension dramatique aussi importante. Cependant il faut remarquer que cet affrontement qui constitue l'un des piliers fondamentaux de la dramaturgie koltésienne ne se fait pas uniquement dans l'échange de mots. C'est aussi le contexte spatio-temporel, très caractéristique pour l'auteur messin, qui décide de l'aspect philosophique de son théâtre, de cette angoisse métaphysique qui hante les personnages. La problématique de *L'Autre* s'inscrit dans la réflexion sur l'espace car c'est lui qui détermine le comportement des personnages, c'est lui qui, très souvent, les crée, leur impose des rôles bien concrets dont la confrontation mène à des conflits. Koltès est un écrivain très sensible à l'espace, au lieu où l'on est. Le fait d'être dans un lieu est pour lui plus important qu'un lieu où il se passe quelque chose. Et ce lieu d'être est toujours perçu et décrit avec une grande précision, tout y est important : la couleur, la lumière, l'odeur, le climat. Pour prouver l'importance de l'espace dans la dramaturgie de Koltès, rappelons que c'est lui qui était, très souvent, la première inspiration pour écrire une pièce. Tel était le cas de *Quai ouest* dont l'action se passe dans

un vieux hangar abandonné d'une grande ville portuaire, qui n'existe plus aujourd'hui. Voilà comment l'auteur décrit, de la perspective de ce lieu dangereux où il a passé seul la nuit, cet événement étrange lié à l'observation et à la contemplation d'un jour naissant :

Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés : d'une part, le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor¹.

Ainsi l'espace, de prime abord statique mais au fond très dynamique où la lumière mène un combat incessant avec l'ombre², n'est pas uniquement un arrière plan pour l'action, bien au contraire, il devient son moteur, il crée des personnages, des situations qui ne pourraient pas avoir lieu dans un autre espace, elles seraient impensables ailleurs. Si le Client (dans *La Solitude*) apparaît « à cette heure et en ce lieu »³, cela

¹ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest ». In : Idem : *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris, Éditions de Minuit 1990, pp. 113–114.

² Sur le jeu de l'ombre et de la lumière dans la dramaturgie de Koltès voir : G. Starak : « Le monde koltésien — entre lumière et obscurité ». In : *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Édition établie par M. Wandzioch. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005, pp. 226–234.

³ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions de Minuit 1986, p. 9.

signifie, comme le dit le Dealer, qu'il doit désirer quelque chose, quelque chose qu'il n'a pas et que seulement lui (le Dealer) peut lui fournir. Ainsi commence un long duel verbal entre ces deux protagonistes (une grande métaphore des relations humaines), menant probablement à la fin à l'attaque. Nous pouvons donc parler des espaces spécifiques, propices à de telles situations tendues, dangereuses, que Koltès choisit le plus souvent dans ses pièces : une rue vide, un hangar abandonné, la périphérie d'une grande ville. Ce sont des lieux où la rencontre avec l'Autre que nous recherchons souvent consciemment ou inconsciemment cause de l'inquiétude, de la peur. Dans le monde koltèsien c'est l'espace qui définit les relations à l'Autre, il est aussi la résultante de choix philosophiques et éthiques. Voyons donc comment est cet espace et à quoi il nous renvoie. Tout d'abord il faut dire qu'il est très rare qu'il soit clos, comme dans *Le Retour au désert* ou dans quelques séquences de *Roberto Zucco*. Koltès n'a pas envie, comme il l'avoue lui-même, d'« écrire des histoires qui se passent à la cuisine »⁴. Ses pièces parlent de certains *lieux du monde*, que l'on rencontre parfois et qui, peut-être, ne sont pas des « reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui [lui] paraît grave et évident »⁵. Les lieux dont il est question nous renvoient décidément à l'espace urbain : gare, hôtel, port, station de métro, quais, commissariat de police, bar, coin de rue. La ville comme lieu de l'action n'est pas présente *explicitement* dans les pièces, ce ne sont pas des villes concrètes, elles ne sont pas décrites, cependant toute l'œuvre de Koltès a un caractère très plastique, voire architectural tout en étant bâtie surtout sur l'écriture. Ce qui domine c'est le discours linéaire et non pas les éléments du spectacle. C'est la parole qui se transforme en espace réel, naturel qui nous parle, qui nous envahit, éveille notre inquiétude et, en même temps, qui nous est parfaitement connu car c'est aussi notre espace à nous, l'espace de nos grandes villes qui nous étranglent où, derrière chaque coin, guette un danger. Et nous essayons de passer invisibles, dans cette ville comme dans un jungle, pour ne pas rencontrer

⁴ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest »..., p. 120.

⁵ B.-M. Koltès : « Entretien avec Jean-Pierre Han ». In : Idem : *Une part de ma vie. Entretiens 1983–1989*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 11.

un autre homme, étranger, peut-être aussi solitaire que nous, parce que nous avons peur d'apercevoir dans ses yeux le même désir que celui qui se cache dans notre âme. C'est tout l'univers de Koltès.

La pièce *Dans la solitude des champs de coton* pourrait bien s'intituler « Dans la jungle de grandes villes » car, effectivement, il s'agit ici d'un tel espace. C'est dans un tel espace que se déroule le dialogue (qui rappelle plus souvent deux monologues menés parallèlement) entre le Dealer et le Client, deux êtres venus de deux bouts de la scène, qui mènent un combat singulier rappelant parfois une danse rituelle (un jeu d'amour ?) dont l'enjeu est la volonté de cacher les vrais sentiments, les vraies émotions et désirs. L'angoisse, la solitude, la peur sont les acteurs principaux du plateau.

Koltès croit que le théâtre, la scène peuvent raconter la vie. L'un des thèmes dominants de ses pièces est la recherche d'« un bon lieu » pour vivre. La plupart des personnages sont à la recherche d'un lieu où l'on peut être, tout simplement être. Ils s'efforcent de retrouver ce lieu quelque part, mais d'habitude il s'avère qu'il est « ailleurs », « en dehors de », dans un autre espace inaccessible, peut-être, uniquement mental. C'est pourquoi le mouvement de personnages dans l'espace est un mouvement de départ, de fuite. Voyons ce que dit Koltès lui-même à ce propos :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnes ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. [...] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer⁶.

Le motif obsessionnel d'un lieu qu'il faut quitter, le motif de la fuite d'une ville qui est pour nous la source d'un danger, la fuite vers des lieux périphériques, à la recherche d'une réalité plus vraie, plus

⁶ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest »..., pp. 119—120.

tangible, fait penser à la situation d'un acteur sur la scène pour qui ce sont les coulisses qui représentent ce lieu authentique où l'on peut finalement ôter le masque, sans rien dissimuler, et enfin être soi-même. Mais dans le théâtre koltésien les coulisses n'existent pas, derrière la scène il n'y a que la ville sombre et angoissante.

La pièce qui reflète le mieux cette fuite koltésienne de la ville pour retrouver quelque part ses coulisses, est *La Nuit juste avant les forêts* — sorte de monologue intérieur ou soliloque, qu'Anne Ubersfeld préfère appeler quasi-monologue (tout le texte se construit d'une seule phrase de 63 pages), adressé à quelqu'un qui ne répond pas mais dont la présence n'est pas totalement imaginaire. Bien qu'il n'apparaisse pas physiquement sur scène, nous sentons sa présence, aussi tangible que celle de celui qui parle. Il peut être chacun de nous. Tout le texte est construit sur un certain équilibre entre la langue parlée et la langue écrite, ce qui deviendra bientôt le trait dominant, caractéristique, de l'écriture koltésienne. La langue — classique et moderne à la fois est une grande arme de cet auteur, c'est elle qui fascine et impose le respect. La langue est comme l'espace — concret mais renvoyant toujours à un autre espace, donc en même temps métaphorique. Cette langue tourne autour de la chose qu'elle veut nommer, essaie de cacher quelque chose pour ainsi mieux se défendre. *La Nuit juste avant les forêts* est, peut-être, le meilleur exemple d'un tel travail langagier. C'est un texte absolument saisissant, le cri d'un homme perdu dans la jungle d'une grande ville, une nuit pluvieuse et brumeuse, le cri effrayant de la solitude. Le monde présenté ici n'a pas de sortie de secours : l'odeur sale du quartier, des hôtels obscurs, des usines-cimetières, la mort — suicide, des rues sombres, humides. Et quelqu'un aperçu derrière le coin de la rue, quelqu'un qui se tait, qui ne répond pas à l'appel de celui qui parle mais qui sûrement l'entend car il est impossible de fuir devant cette voix anonyme qui crie sa solitude, sa douleur, son besoin d'amour. C'est une histoire de désespoir que nous raconte Koltès dans cette pièce, « un désespoir si simple, dit Jean-Luc Boutté, que personne n'avait songé à lui donner ses mots »⁷. Cet homme qui nous parle, qui passe comme l'enfant de Rimbaud, est un étranger, « l'Étranger pour-

⁷ J.-L. Boutté : « Les nouvelles littéraires », n° 8, le 15 janvier 1981.

rait-on dire banal à force de ne ressembler à personne, il porte en lui toutes les différences »⁸. Le thème de l'étranger et de la différence, qui est un thème du grand théâtre, est en même temps le fil conducteur de la philosophie koltésienne contenue dans ses pièces. Il nous préoccupera dans les chapitres suivants, pour l'instant revenons au motif de la fuite et de la recherche d'un bon lieu pour vivre. Ce qui est intéressant c'est que ce motif se manifeste, dans *La Nuit juste avant les forêts*, non pas à travers un acte mais dans le discours pur. Ce sont les mots qui sont cette fuite, cette recherche interminable dont le but est, selon Marie-Paule Sébastien, la chambre évoquée dans la pièce :

avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre, [...] camarade, je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, [...] je t'aurais dit au moins ce que j'avais à te dire, ici je n'arrive pas, mais ailleurs, dans une chambre où on passerait la nuit, une partie de la nuit, car je partirai avant que ce soit le jour, avant que tu en aies marre, je partirai à temps, avant que tu ne veuilles te barrer, toi⁹.

La chambre dont il est question dans le texte n'est liée à aucun lieu concret, elle n'appartient à aucun temps, on ne peut la trouver dans aucune maison, aucun hôtel. Trouver une chambre signifie tout simplement fuir devant l'angoisse liée au désir, trouver la chambre c'est trouver un apaisement auprès de quelqu'un, auprès d'un autre homme. La chambre est « le lieu de l'apaisement du désir ; elle est donc une modalité du désir plus qu'un endroit réel. N'importe quel lieu serait la chambre si le désir s'y apaisait. Mais elle demeure une douleur comparable à la douleur que l'on éprouve à évoquer l'enfance car elle est aussi inaccessible que l'enfance perdue. La chambre est le rêve d'apaisement de celui qui court derrière l'objet de son désir.

⁸ Ibidem.

⁹ B.-M. Koltès : *La Nuit juste avant les forêts*. Paris, Éditions de Minuit 1988, pp. 7—8, 63, 52.

Mais l'objet du désir est irréel comme l'enfance et seule existe, pour un homme, la douleur du désir »¹⁰.

Plus vite on court plus il s'avère que la route ne mène nulle part, on ne peut pas fuir la ville. Les coulisses n'existent pas et à chaque fois que nous rejetons la solitude, que nous refusons d'être solitaires, nous devenons des imposteurs.

Dans le roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*, une sorte de mythologie de notre temps, nous avons affaire aussi à une fuite, une longue fuite jusqu'au cœur d'une grande ville, jusqu'à ses entrailles qui deviendront une scène pour un jeu étrange, une danse cruelle de quatre personnages dont la fin sera la mort. C'est aussi Roberto Zucco qui, à la fin de sa fuite, trouvera la mort. Mais cette mort sera différente. Elle n'est plus montrée comme le fait d'être dévoré, englouti par des limbes noirs, infernaux d'une ville, mais comme une voie radieuse, sereine vers le soleil. Rappelons que la pièce, terminée peu de temps avant la mort de Koltès, est une sorte de marche vers la mort non pas seulement pour le personnage de Roberto Zucco mais aussi, et peut-être surtout, pour l'auteur. Du sommet du toit de la prison Zucco dit aux gardiens réunis en bas : « Il ne faut pas chercher à travers les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre »¹¹. Cette « mort solaire » (juste après ces mots Zucco se suicide en sautant du toit) fait penser aux mots du Client de *La Solitude* : « parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela »¹².

Un tel voyage, décrit ici par le Client s'opère dans la dernière pièce de Koltès qui est, lui aussi, au seuil, peut-être, d'un pareil chemin.

Les questions sur la nature humaine sont profondément inscrites dans le théâtre koltèsien, ce sont toujours des questions très actuelles, concernant la société de la fin du XX^e siècle, avec sa condition dans

¹⁰ M.-P. Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2001, p. 145.

¹¹ B.-M. Koltès : *Roberto Zucco...*, p. 92.

¹² B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, p. 60.

le monde contemporain, ce monde qui devient de moins en moins compréhensible pour l'homme. L'un des problèmes fondamentaux de l'homme est la difficulté de formuler ses attentes, ses désirs, de nouer des relations, d'être avec les autres : « Il y a des gens dont le rapport au monde, aux autres, se désagrège de telle manière qu'ils en perdent la capacité à reconnaître l'objet de leur désir. Et moins leur désir a de nom, plus il s'exaspère. Cette maladie de l'esprit et du corps est, selon Gérard Lorcy, un symptôme du temps présent qui pèse dans bien des cœurs »¹³. Toute la vérité sur les relations entre les hommes modernes a été contenue justement dans *La Solitude* : « dites-moi la chose que vous désirez [...] et je vous la fournirai doucement ». À la question ainsi formulée, l'autre répond : « ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. [...] Mais non, le trouble de ce lieu et de cette heure me fait oublier si j'ai jamais eu quelque désir que je pourrais me rappeler »¹⁴. Ni l'un ni l'autre n'enlèveront leurs masques jusqu'à la fin, peut-être parce que le premier lui-même a besoin de quelque chose et l'autre a oublié depuis longtemps comment exprimer ses désirs, comment en parler. Ce qui reste donc, c'est la peur, la méfiance et la solitude.

L'espace d'une grande ville n'aide pas les personnages koltèsiens à se retrouver, à se rapprocher, bien au contraire, il est perçu comme lieu favorable à l'hostilité dont il faut se protéger en construisant autour de soi de hauts murs, comme l'a fait Adrien dans *Le Retour au désert*. Koltès cherche donc, peut-être paradoxalement, des formes de spatialité, si emblématiques pour les sociétés de notre époque, où s'établit un autre ordre, ce sont des lieux situés souvent dans les marges du social : zones de transit, enclaves surprotégées, *no man's land*, hangars, espaces désaffectés, chantiers, etc. Cependant il est important de remarquer que la marginalité des lieux et des personnages ne peut pas être comprise ici dans son aspect sociologique. Comme nous le rappelle Anne-Françoise Benhamou, « la marge n'y est pas donnée dans son rapport à la normalité, mais comme un lieu privilégié d'où

¹³ G. Lorcy : Programme de *Combat de nègre et de chiens*, Juvisy-sur-Orge, 1995, in : « Koltès, combat avec la scène ». *Théâtre aujourd'hui* 2001, n° 5, p. 82.

¹⁴ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, pp. 12, 15.

saisir le fonctionnement d'ensemble du réel — et pas seulement son fonctionnement social »¹⁵. Koltès choisit des espaces qui sont des lieux d'âme où l'on arrive pour, dans l'obscurité de la nuit, résoudre ses angoisses les plus cachées.

Aussi important que l'espace est le temps. La prédilection de l'auteur messin pour l'obscurité, pour la nuit est évidente. Il a été fasciné par le moment du passage du jour à la nuit et inversement, mais en même temps il ressentait ce moment avec crainte et méfiance. Il savait bien que les hommes n'étaient jamais les mêmes le matin et le soir, comme les paysages qui changeaient complètement au lever ou au coucher du soleil. La nuit choisie comme temps de l'action pour *La Solitude* a sa source dans la fascination de Koltès pour la vie nocturne et pour des événements, des expériences qui ont lieu à ces heures, qui ne peuvent pas s'opérer en plein jour, et non pas pour une idée d'obscurité ou de désespoir conçus comme catégories dramatiques: « Pour *Dans la solitude des champs de coton*, cela se passe au crépuscule, parce qu'une telle transaction ne peut se conclure qu'à ce moment-là »¹⁶.

La lecture attentive des pièces de Koltès permet de découvrir un étonnant parcours que trace la présence de la lumière dans l'obscurité de ce monde. Nous avons évoqué la mort solaire de Roberto Zucco, qui constitue une sorte d'accomplissement du trajet décrit par le Client dans *La Solitude*. La lumière devient aussi souvent, à côté de l'espace, la première motivation pour écrire, comme c'était le cas dans la pièce déjà citée par nous *Quai ouest* où le jeu fascinant de la lumière et de l'ombre est devenu inspiration au même niveau que la rencontre et le dialogue de deux hommes aperçus par l'auteur dans le hangar abandonné. Mais le plus souvent l'action des pièces se passe la nuit, dans la pénombre, éventuellement dans le crépuscule ou à l'aube, donc au moment du passage entre le jour et la nuit, moment qui a tellement fasciné le dra-

¹⁵ A.-F. Benhamou: « Neuf remarques à propos de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès ». In: Programme de « *Dans la solitude des champs de coton* » de Bernard-Marie Koltès, Odéon Théâtre de l'Europe, saison 1995—1996.

¹⁶ B.-M. Koltès: « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg ». *Der Spiegel* 1988, le 24 octobre, in: Idem: *Une part de ma vie...*, p. 105.

mature : « On peut sans doute dire que les choses sont toujours plus belles dans la pénombre, précisément parce qu'on ne les voit pas bien, qu'on ne les reconnaît pas vraiment. Ainsi, une plus grande liberté est laissée à l'imagination »¹⁷.

La nuit, la pénombre ne sont pas choisies comme temps de l'action uniquement pour leurs valeurs esthétiques, elles sont aussi porteuses d'un danger, d'un conflit qui se noue souvent encore avant le commencement de l'action, dès que le premier signe temporel nous est donné, soit par une didascalie, soit par une situation concrète, comme dans *La Solitude* où l'auteur, au lieu de donner une indication temporelle exacte, nous donne, au début de la pièce, la définition du *deal*. Et c'est elle qui suggère que l'action doit se passer dans l'obscurité : « à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci »¹⁸. Et la fin, l'avant-dernière réplique du Client ne nous donne aucun doute sur le temps de l'action : « Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné ? »¹⁹.

C'est dans l'obscurité que se jouent tous ces actes de commerce, de troc, d'échange, de violence, de meurtre. Nuit, noir, obscurité, pénombre — ces mots hantent l'œuvre de Koltès, ils créent le trouble et le malaise. Comme si l'obscurité devenait la seule raison du drame qui se noue sans autre motif précis. Effectivement, il est parfois difficile d'indiquer le vrai motif d'un conflit, il est tellement vague, dérisoire et incertain, comme un objet caché dans la pénombre, envahi par la nuit. Mais l'obscurité, c'est aussi un excellent refuge pour tous ces individus (on voudrait dire des marginaux, mais Koltès s'opposait à ce mot) qui apparaissent sur scène : les dealers, les criminels, les étrangers, les exclus, les prostituées, qui n'affirment leur existence menacée que pendant la nuit. Parfois, ils sortent de leurs cachettes, et alors, nous pouvons observer, en pleine lumière, leur combat pour « s'en tirer », pour être.

¹⁷ Ibidem, pp. 105—106.

¹⁸ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, p. 7.

¹⁹ Ibidem, p. 61.

La nuit a aussi un autre avantage, comme le remarque Irène Girking, elle « ne fait pas de différence entre ces gens, dans l'obscurité il y a l'égalité entre ceux qui cherchent quelque chose, ceux qui vendent quelque chose ou ceux qui n'ont rien d'autre que la nuit pour vivre »²⁰. Tous sont égaux, et la nuit permet leur rapprochement. Dans le texte de la pièce *Dans la solitude...*, il y a beaucoup de références à l'heure de cette rencontre étrange. C'est « cette heure d'obscurité » qui explique les comportements, qui est à l'origine de toutes les réactions, de toutes les inquiétudes et les incertitudes. L'heure du crépuscule est « cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme »²¹.

Face à cette prédominance de l'obscurité dans le théâtre koltèsien, la lumière acquiert une signification particulière. Cette divergence : lumière — obscurité devient un moyen d'expression privilégié. Elle se manifeste à tous les niveaux, y compris le contenu et la création des personnages. Ainsi, comme le suggère Irène Girking²², nous pouvons diviser les personnages en deux groupes : ceux qui dominent l'obscurité et ceux qui cherchent la clarté. Dans *La Solitude*, le Dealer se met du côté de l'obscurité, il s'identifie avec cette obscurité ; il dit au Client : « je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement »²³.

C'est tout son caractère : sombre, noir, mystérieux. Tandis que le Client fuit cette obscurité, il se tourne vers la clarté, vers la lumière, il a peur de l'obscurité, elle l'inquiète, elle l'angoisse :

Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, que je ne m'y suis arrêté que parce que vous avez mis la main sur moi ; témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que

²⁰ I. Girking : *La solitude à deux. La pièce « Dans la solitude des champs de coton » et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*. Frankfurt am Main, Peter Lang 2001, pp. 26—27.

²¹ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, p. 29.

²² I. Girking : *La solitude à deux...*, p. 27.

²³ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton...*, p. 10.

j'y ai été surpris et que j'ai crié comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint²⁴.

Le Client se définit en termes de clarté, il la cherche partout, il parle plusieurs fois d'une « lumière, là-haut de l'immeuble, dont s'approche l'obscurité, [et qui] continue imperturbablement de briller ; [qui] trouve cette obscurité, comme une allumette enflammée trouve le chiffon qui prétend l'étouffer »²⁵.

Le rôle prépondérant de la lumière dans les pièces de Koltès a été, bien évidemment, exploité dans leurs réalisations scéniques. C'est surtout Patrice Chéreau qui, en collaboration avec l'éclairagiste Daniel Delannoy, a donné plusieurs exemples de l'emploi de la lumière dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Mais à chaque fois, dans chaque version c'est l'éclairage qui devient l'élément clé, l'élément de première importance, créant la signification et l'atmosphère de la pièce. La première mise en scène se caractérisait par une lumière faible ; de longues ombres des personnages étaient le résultat de projecteurs placés latéralement et en face. Dans l'atmosphère brumeuse de la scène, étant tout le temps encombrée de fumée, l'éclairagiste a fait fondre les contours des contenaires et des acteurs, ce qui donnait l'impression du crépuscule dont parle Koltès dans la pièce. Dans la deuxième version, l'atmosphère était encore plus étouffante grâce à la couleur d'un bleu foncé qui envahissait la scène, ce qui donnait l'impression de reflets humides, comme après la pluie. L'éclairage était toujours faible, brumeux, avec cependant de brusques changements d'intensité de la lumière, dictés par les apparitions des acteurs, ce qui avait l'effet de jeux d'ombre, très pénétrants sur le mur. La troisième version, celle de 1995, peut-être la plus originale, pour laquelle Patrice Chéreau a collaboré avec l'éclairagiste Jean-Luc Chanonat, joue avec quatre grands projecteurs de poursuite qui, comme dans un music-hall, suivent tous les déplacements, tous les gestes des acteurs, en cercles, dont l'intensité et la taille peuvent varier. L'idée a été reprise, bien sûr, à Giorgio Strehler. L'éclairage joue ici vraiment un rôle prépon-

²⁴ Ibidem, p. 34.

²⁵ Ibidem, pp. 15—16.

dérant. Les cercles marquent le territoire des personnages, leur statut, ils accentuent les différentes relations entre le Dealer et le Client : la distance qui les sépare, leurs rapprochements, leurs éloignements. Ils rendent les corps et les voix des acteurs plus proches des spectateurs. Au moment où le Dealer et le Client jouent avec le manteau, celui-ci, éclairé par le cercle, devient le troisième personnage — symbole de leur hostilité et du caractère irrévocable de leur acte qui va conduire jusqu'à cette dernière interrogation du Client : « Alors, quelle arme ? »²⁶. Les croisements nerveux des cercles, leurs isolements ou bien de rares moments où ils se réunissent ne créant qu'un seul cercle, expriment au moins autant que le jeu des acteurs et le texte lui-même. Deux corps inscrits dans deux cercles de lumière, inscrits à leur tour dans l'espace vide, sans décor, plongé dans l'obscurité — cette mise en scène qui a marqué une véritable révolution dans l'art de Patrice Chéreau, peut être envisagée comme emblématique pour toute l'œuvre de Koltès. Le combat entre la lumière et l'obscurité, mais aussi d'autres contrastes, par exemple celui entre l'humour et la gravité²⁷, constituent le ressort dramatique de nombreuses pièces. Et ce qui frappe, peut-être le plus dans ce théâtre, c'est un parfait équilibre entre les deux, comme si l'un ne pouvait pas exister sans l'autre, comme si l'existence de l'un n'était garantie que par l'autre, car l'intensité de la lumière dépend du degré de l'obscurité. Ce n'est que dans le noir total qu'elle brille pleinement, avec toute sa force.

Nous avons parlé du contexte spatio-temporel et de ses différentes nuances liées à la lumière parce qu'il ne sert pas uniquement de fond dans le théâtre de Koltès. Il existe un lien, une relation très intime entre le temps, l'espace et les personnages, c'est l'espace qui est métaphore des relations humaines, comme l'écrit Anne-Françoise Benhamou : « Un voile à arracher, un territoire à pénétrer, un mur à franchir : c'est donc

²⁶ Ibidem, p. 61.

²⁷ Sur l'équilibre entre l'aspect comique et tragique de l'œuvre de Koltès voir : G. Starak : « Komizm czy tragizm ? Próba systematyki gatunkowej sztuk Bernarda-Marie Koltès ». In : *Odcienie humoru. Humor. Teorie, praktyka, zastosowania*. T. 1/1. Piotrków Trybunalski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie 2008.

toujours d'approcher l'autre qu'il s'agit»²⁸. L'espace et le mot qui surgit dans cet espace sont essentiels pour Koltès. Ensuite apparaissent des personnages créés par leurs mots. Le théâtre koltèsien nous donne l'impression d'existence des personnages dans et à travers la parole, c'est comme s'ils avaient peur de se taire pour ne pas disparaître. C'est la parole qui les construit et les détruit, qui les oblige à agir, à se mouvoir. C'est par la parole aussi que l'homme rencontre l'homme, mais comme le remarque Koltès, c'est souvent l'espace qui décide du caractère de cette rencontre et, par conséquent, de la relation qui s'établit entre les hommes. C'est l'espace qui les force à parler, à communiquer :

Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne dont rien, je dis bien : rien — sauf le fait de manger, de dormir et de marcher — ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr, il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements, ou des lieux bien précis²⁹ pour les obliger à se regarder et à se parler³⁰.

Koltès réfléchissait souvent sur le caractère hasardeux de rencontres entre des personnages qui ne devraient jamais se rencontrer, qui n'avaient aucune raison de se rencontrer nulle part et jamais, cependant un endroit bizarre, comme ce hangar abandonné dans *Quai ouest* les abrite et leur impose un comportement impensable ailleurs, alors c'est l'espace qui décide de tout, qui est à l'origine de conflits. Selon Koltès le plateau de théâtre est un lieu qui, comme ce hangar, se prête parfaitement à de telles rencontres.

Le comportement des personnages que le dramaturge fait approcher dans ses pièces, leur existence face aux autres personnages seront aussi l'objet de notre analyse. Mais pour que notre engagement dans la discussion sur les relations entre les personnages puisse être éveillé

²⁸ A.-F. Benhamou : « Territoires de l'œuvre ». *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5 : Koltès. *Combat avec la scène*, p. 31.

²⁹ C'est nous qui soulignons.

³⁰ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest »..., p. 112.

nous devons les considérer comme des existences humaines, comme des autres hommes, c'est pourquoi nous nous référons dans notre travail à la notion de l'effet-existence³¹ qui nous donne une vision de l'existence des personnages koltèsiens, qui permet de les authentifier.

³¹ À ce sujet voir : S. Palm : *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*. Paris, L'Harmattan, 2009. L'auteur analyse les modalités qui confèrent une épaisseur existentielle aux personnages et donnent une vision de leur existence. Elle s'occupe aussi de l'influence de la construction du monde fictionnel sur la perception du personnage.

DEUXIÈME PARTIE

Différents aspects de l'Autre

À l'origine, il était la Solitude

Au début de toute réflexion de Koltès sur le rapport à l'Autre est le sentiment de la solitude qui a sa source, sans doute, dans la biographie de l'auteur messin : le sentiment de l'abandon de la part de son père, la solitude de l'enfant au collège, à Saint-Clément, loin de sa mère pour la première fois, le sentiment de rejet au moment de la prise de conscience de son homosexualité. Koltès dans différentes étapes de sa vie se sent seul, de même que ses personnages se sentent seuls. Ainsi la vie, la pensée se mêlent à l'œuvre. C'est la solitude qui pousse les personnages koltésiens à des actes désespérés : cette recherche obsessionnelle de l'autre homme, le désir teinté de haine ou la haine se transformant en désir. Mais qu'est-ce qu'ils espèrent trouver dans cet Autre qu'ils recherchent si éperdument ? L'amour, l'amitié ? Peut-être, quoiqu'une telle interprétation ne nous paraisse pas complète. Chercher et désirer l'Autre pour satisfaire son besoin d'aimer, ce serait le traiter comme objet, un but à atteindre. Nous croyons qu'on ne peut pas limiter la recherche de l'Autre dans le théâtre de Koltès à une telle interprétation. Le problème est beaucoup plus complexe et exige une analyse détaillée de chacune des pièces. Nous en avons choisi quatre, selon nous les plus emblématiques, pour montrer les différents aspects de cette recherche de l'Autre.

Rappelons que le désir de l'Autre qui allait de pair avec le goût de l'ailleurs apparaît dans l'esprit du jeune Koltès très tôt. Déjà en 1960, il expose dans une lettre à ses parents son rêve de quitter Metz :

Pourquoi avoir laissé, ô parents imprudents, échapper de votre bouche une parole banale mais fatale ? Pourquoi avez-vous essayé

de former le projet d'habiter une autre ville, un autre pays, un autre continent ? [...] Intervenez vite afin de freiner cet esprit puéril qui se bâtit une félicité incomparable. Désillusionnez cet enfant qui s'est accroché à ce dernier espoir de fuite. Fuir la ville, fuir la fumée, fuir tout ce qui nuit. Vivre en un autre pays, connaître une autre race, travailler pour cette race !¹

Adulte, Koltès a beaucoup regretté que sa famille ne soit pas partie avec son père en Indochine et en Algérie, mais il n'a pas tardé longtemps pour, effectivement, connaître d'autres pays, d'autres continents et d'autres races. Bien évidemment, les voyages n'étaient pas pour lui des expériences touristiques, ils avaient un sens beaucoup plus profond, peut-être, c'était aussi sa propre recherche de l'Autre. Fasciné par des étrangers, notamment des Africains, il est cependant persuadé que la solitude est un état inhérent à l'homme : l'homme naît, vit et meurt seul. Rien ne peut le changer, même quand il partage sa vie, son appartement, c'est-à-dire son espace à vivre, avec quelqu'un, il est au fond seul parce que cet autrui qui est à côté, c'est « l'absolument Autre. Il ne fait pas nombre avec moi »². Très révélatrice est, à ce propos, la dernière interview de Lucien Attoun avec Koltès. Peu de temps avant sa mort, il dit des choses très importantes, parfois contradictoires, sur sa propre solitude et son besoin d'amour :

moi je suis complètement solitaire... [...] Mais on ne parle PAS de la solitude... C'est... c'est une absence de quelque chose... [...] Même à deux les gens sont terriblement seuls. C'est pas ça qui résoud le problème... Vivre à deux, c'est un peu la trouille de la solitude... Et en même temps ça résoud pas le problème... alors...

¹ B.-M. Koltès : *Lettres*. Paris, Éditions de Minuit, pp. 22–23.

² E. Lévinas : *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris, Kluwer Academic, coll. « Le livre de poche » (1971) 2006, p. 28. Les idées de Koltès sur le rapport à l'Autre, conçues dans ses œuvres rappellent, sous bien des aspects, celles d'Emmanuel Lévinas, c'est pourquoi nous allons nous référer dans nos réflexions à ce philosophe. Lévinas, quand il définit l'humain c'est justement dans son rapport à autrui. Mais pour lui absolument rien ne nous rattache à autrui : « L'absolument Autre, c'est Autrui ».

Rentrer le soir et trouver quelqu'un à la maison, c'est quand même un peu... Moi je préfère sortir le soir... pour trouver quelqu'un [...] Non, mais la solitude, c'est pas ça... La solitude, c'est quand même quelque chose de plus... de plus intérieur. On peut être mondain et solitaire... On peut être en couple et solitaire... Voyez ! [...] on est dans une solitude totale. Toute la vie... [...] Ça se choisit pas. C'est une évidence. Ça se présente comme ça... [...] C'est un truc fondamental : tous les hommes... toute l'humanité est complètement seule... Pour la bonne raison qu'on meurt seul, évidemment ! Donc.. pfff... on naît tout seul... et on meurt tout seul... et on vit tout seul, évidemment...³

Koltès, pour qui la vie « est une chose la plus futile », voit cependant dans cette vie une chose qui lui donne un sens, c'est l'amour. Interrogé par Attoun sur ce sujet il s'agite et s'écrie :

S'il y avait pas ça... on serait tous pendus ... On se pendrait tous... Je ne suis pas dans le désert de l'amour, quand même. [...] L'amour, il prend des formes... des formes... Il a toutes les formes du monde ! Ben s'il y avait pas ça, franchement ? Pourquoi je vivrais, là ? Pourquoi on vivrait ?⁴

Mais pour Koltès l'amour n'exclut pas la solitude, bien au contraire, car « l'amour est toujours tragique. Il y a pas d'histoire d'amour qui ne soit pas tragique. [...] Donc... c'est toujours très, très solitaire, les grandes histoires d'amour... ». Quand Koltès parle de l'amour il parle surtout des amis :

Les amis, c'est de l'amour ! Les vrais amis... Je fais pas des distinctions, moi. Je sais pas... C'est pas quand on baise, quand même, l'amour ! Ça n'a rien à voir ! L'amour, l'amour, c'est un truc profond. C'est autre chose. C'est tout à fait autre chose. Et chez moi, ça a toujours été autre chose. [...] J'ai jamais pu confondre

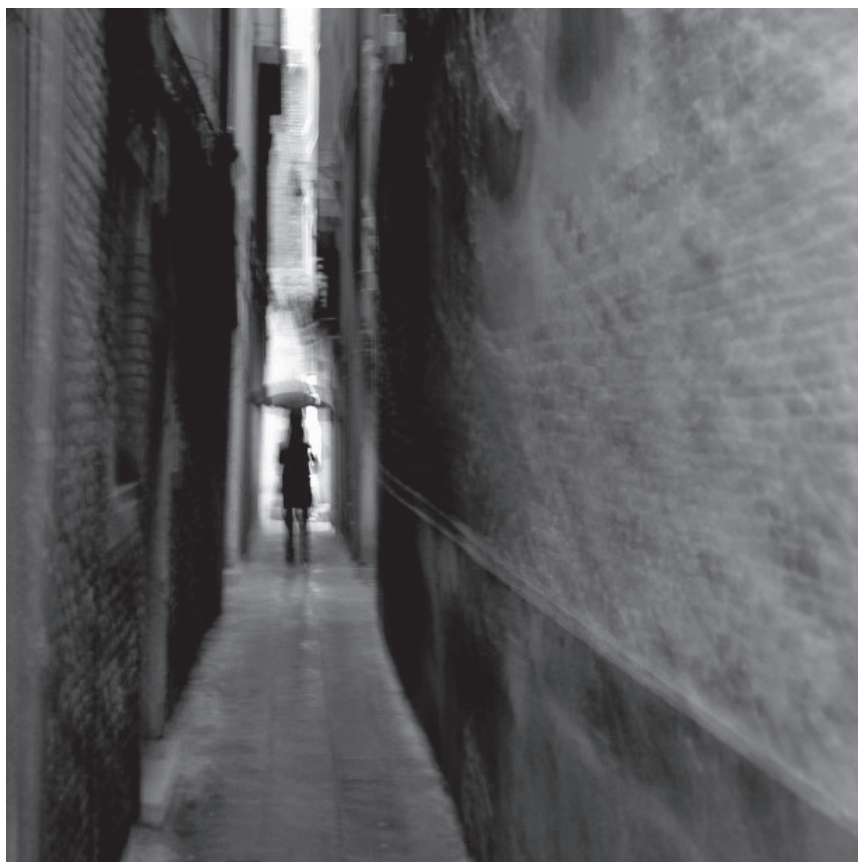
³ L. Attoun : « Juste avant la nuit ». Entretien avec B.-M. Koltès, le 22 novembre 1988. *Théâtre/Public* 1997, n° 136—137, p. 33.

⁴ Ibidem, pp. 35—36.

les deux. Je pensais même que l'un était un obstacle à l'autre... C'est évident! [...] Et si je l'aime, je couche pas avec, je peux vous le dire. [...] J'ai pas envie de baiser avec les gens que j'aime et j'ai pas envie d'aimer (*rire*) les gens avec qui je baise. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise, c'est comme ça⁵.

Koltès, qui n'aime pas beaucoup parler de sa propre solitude, de ses amours, avoue dans la même interview qu'il se livre dans ses pièces, c'est pourquoi il nous a paru important de rapporter ces quelques mots qui, peut-être, nous permettront de mieux comprendre la pensée contenue dans les textes.

⁵ Ibidem, pp. 41—42.



L'Autre «comme un ange au milieu de ce bordel»

Plusieurs raisons nous incitent à commencer notre analyse par *La Nuit juste avant les forêts*. Tout d'abord c'est parce que Koltès lui-même tenait cette pièce pour son vrai premier texte, qui, comme nous l'avons déjà signalé, marque une rupture avec tout ce qui précédait, parce qu'elle fait date aussi dans l'histoire du théâtre contemporain, surtout grâce à sa forme¹, l'invention d'une structure qui «a fait passer le théâtre de Koltès de l'insignifiance au génie»² et qui est cette forme radicalement moderne que cherchent les dramaturges contemporains. Le texte qui s'ouvre par des guillemets et se clôt au bout d'une soixantaine des pages, est écrit à la manière d'une adresse à un allocataire n'étant présent que dans le discours du locuteur. Un flux continu de mots, sans ponctuation forte, qui s'organisent en une variation de thèmes indépendants: souvenirs, réflexions, récits de rêves, digressions, dans un rythme tantôt ralenti, tantôt accéléré comme si le locuteur avait peur d'être empêché à chaque moment de continuer. Nous avons choisi cette pièce comme première

¹ Le théâtre contemporain se sert souvent du monologue en explorant ses différentes formes: soliloques devant un interlocuteur invisible ou sourd, tirades non destinées à l'allocataire présent, apartés. Chez Koltès nous avons affaire à une forme particulière de soliloque.

² A. Ubersfeld: «Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain: Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès». In: *Études théâtrales* 2000, n° 19: Bernard-Marie Koltès, *au carrefour des écritures contemporaines*. Université Catholique de Louvain Belgique, p. 89.

aussi parce qu'on y voit apparaître des thèmes qui seront les grands thèmes du théâtre koltèsien : la présence d'un être « condamné » qui tente de dépasser sa solitude, la quête d'un dialogue improbable dans un lieu hostile, « non homologué », la demande d'amour, de contact, la violence, l'exclusion, la solitude, et, bien évidemment, la recherche, le désir et le besoin obsessionnel de l'Autre qui, dans cette pièce, acquiert une forme particulière : la présence, quoiqu'invisible, mais éprouvée physiquement et mentalement de façon très intense, de cet Autre sur la scène, une excellente partition pour les comédiens mais qui constitue pour eux en même temps un vrai défi³. La pièce s'inscrit de façon très intéressante dans toute l'œuvre de Koltès, le personnage anonyme de *La Nuit juste avant les forêts* traversera un cercle avec ses différentes incarnations pour devenir finalement Roberto Zucco, mais ce trajet ne sera uniquement celui du personnage théâtral, il sera aussi, comme nous l'avons déjà montré, celui de Koltès lui-même. Ainsi la pièce devient importante parce qu'elle ouvre, inaugure cette quête métaphysique de l'Autre.

La Nuit juste avant les forêts est un grand texte de solitude, bien maîtrisé, à l'écriture remarquablement musicale, c'est comme « un solo de Charlie Parker : à la fois très construit, très savant, et tenant de l'oiseau, du mystère de chanter dans la nuit. Un blues qui ouvre tout et garde ses secrets »⁴. Le « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu »⁵ (NJAF, p. 7) est le point de départ de ces soixantes trois pages

³ Rappelons que la pièce a été écrite pour l'ami de Koltès — Yves Ferry qui était son premier interpréteur (la première présentation du texte a eu lieu chez Jean-Paul Wenzel, la pièce a été montrée ensuite au festival d'Avignon « off » en 1977, la mise en scène d'abord de l'auteur lui-même, puis de Moni Grégo). L'interprétation suivante, aussi remarquable, a été celle de Richard Fontana (pièce jouée en 1981 au Petit-Odéon à Paris, dans la mise en scène de Jean-Luc Boutté).

⁴ Y. Ferry : « *La Nuit juste avant les forêts*, c'est comme un solo de Charlie Parker ». Propos recueillis par C. Desclés. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 29.

⁵ B.-M. Koltès : *La Nuit juste avant les forêts*. Paris, Éditions de Minuit 1988, p. 7. Dorénavant, tous les renvois de page aux pièces étudiées se feront par la simple indication de numéro de page donnée immédiatement après la citation et

d'un souffle unique, haletant, sorte de spirale sans fin dont le pendant sonore serait, disait l'auteur, une partita de Bach ; sa ponctuation, uniquement composée de virgules et de points-virgules, en souligne le caractère obsessionnel, ainsi que la grande virtuosité. Un homme seul, seul à en mourir, jeune frère de Rimbaud et de Genet, parle, dans une rue sombre, sous la pluie, à un autre homme, un inconnu à peine remarqué, que nous ne verrons jamais, mais dont l'existence ne paraît pas être un fantasme : « J'ai vu tout de suite que tu ne semblais pas bien fort » (NJAF, p. 15) « J'ai bien vu de loin que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue » (NJAF, p. 28). Il tente de le retenir, de le saisir par le bras « Je te trouve et je te tiens le bras » (NJAF, p. 63), en usant de tous les mots dont il dispose, comme s'il fallait à tout prix se raccrocher à quelque chose, à quelqu'un, une ombre qui fuit. Dès le début le locuteur se place dans la position de celui qui doit justifier son apparition et son intervention auprès de l'interlocuteur étranger, contrairement au théâtre classique rien ne justifie la prise de parole de sa part. Son discours portera donc sur l'explication des circonstances de cette prise de parole plutôt que sur sa raison d'être. Les mots se pressent, se bousculent, en se heurtant aux silences, à l'indifférence, mais ne s'arrêtent pas, une vraie fuite en avant. Cependant l'enjeu du discours n'est toujours pas bien précisé. Et qui est celui qui parle ? Le flot de mots, apparemment chaotique, nous donne pourtant un certain nombre d'informations : il est seul, mi-chômeur, mi-loubard, célibataire, perdu dans cette ville triste et hostile, sans argent, il ne peut plus revenir dans la chambre d'hôtel que, peut-être, il occupait. Il est désespéré, assoiffé de contact avec quelqu'un, avec une âme fraternelle, assoiffé de tendresse, d'amour, on ne sait pas bien. Mais avant tout c'est un étranger, un jeune homme perdu, plein de miroirs et de chaînes, comme dirait Pascal.

De quoi parle-t-il ? D'abord comme explication de l'intervention auprès de l'étranger il avoue son besoin de trouver un logis pour la nuit. Ensuite apparaissent d'autres thèmes, quelques uns reviennent

précédée d'abréviation du titre de la pièce. Ainsi nous proposons pour *La Nuit juste avant les forêts* — NJAF ; pour *Combat de nègre et de chiens* — CNC ; pour *Dans la solitude des champs de coton* — SCC ; pour *Roberto Zucco* — RZ.

dans cette « parlerie » ininterrompue comme une sorte de leitmotiv : la chambre qu'il cherche, la pluie, la solitude, une saloperie de quartier, les rues où l'on cherche un être ou une chambre pour une nuit, des hôtels tristes, l'usine où il était employé avant le chômage, une pute qui s'est suicidée en mangeant la terre des cimetières, l'amour avec Mama, la fille possédée sur un pont, la rencontre dans le métro avec la bande qui l'a dévalisé, le massacre des oiseaux par un militaire fou, un univers nocturne où il est l'orphelin et qu'il fuit en se cognant partout dans sa difficulté d'être et sa fureur de vivre. Petit à petit le thème dominant de la demande d'un refuge passe à une demande de l'Autre, de ce *tu*, tant désiré qu'il n'arrive pas à rattraper :

j'ai couru derrière toi dès que je t'ai vu tourner le coin de la rue, malgré tous les cons qu'il y a dans la rue, dans les cafés, dans les sous-sols de café, ici, partout, malgré la pluie et les fringues mouillées, j'ai couru, pas seulement pour la chambre, pas seulement pour la partie de la nuit pour laquelle je cherche une chambre, mais j'ai couru, couru, couru, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me retrouve pas dans une rue vide de toi, pour que cette fois je ne retrouve pas seulement la pluie, la pluie, la pluie, pour que cette fois je te retrouve toi, de l'autre côté du coin, et que j'ose crier : camarade !

NJAF, p. 12

Il y a aussi une réflexion plus profonde sur le monde, la différence de cultures, des rêves, par exemple celui du syndicat international. Les pensées sont rythmées par les pas, martelées par la solitude, il crie, il s'indigne, il agresse, il insulte, il se raconte, et c'est tout un monde qui parle à travers sa voix. Des mouvements passionnels de rage sont entremêlés de ceux de désarroi et de désir. Sa langue ? Furieuse et caressante en même temps, entre rage et tendresse, d'un grand lyrisme sauvage et familier. C'est la langue qui prime ici, mais n'oublions pas que pour Koltès c'est justement la langue qui est essentielle au théâtre et que c'est pour elle qu'il fait du théâtre.

La forme de ce texte a été appelée par Anne Ubersfeld quasi-monologue, et définie de façon suivante : « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un

interlocuteur muet »⁶. On ne peut nullement l'appeler monologue, car, comme l'explique toujours Ubersfeld, « il n'est pas question de s'interroger sur des états d'âme, mais de comprendre un mouvement intérieur qui s'exerce *dans le monde*, de suivre, non une situation anecdotique, mais une succession de rapports au monde, angoissants »⁷. Le quasi-monologue qui est fondé sur un acte de demande, c'est « comme si le monologue était bien là, mais pour être nié à la base : car en face du parleur, à l'origine de la "parlerie", il y a un Autre, un Autre qui écoute, mais ne répond pas »⁸. Ainsi le quasi-monologue, forme clé du théâtre koltèsien, devient aussi le premier instrument dans la création de son univers, dans la formulation des idées qui gravitent toutes autour de la notion de la solitude et du désir. Ce qui est important dans *La Nuit...*, c'est que l'objet de ce désir n'est pas clairement précisé (la situation se répètera aussi dans *La Solitude*). Nous ne pouvons que présumer ce que veut le parleur : une chambre pour passer la nuit, une bière, un café, un peu d'argent, ou, peut-être, un petit moment de conversation avec quelqu'un, même inconnu. L'énigme et le secret caractérisent d'ailleurs tout le théâtre de Koltès. Cette confusion empêche, comme le remarque Ubersfeld, que se constitue chez le lecteur/spectateur l'idée d'une situation, celle de la drague homosexuelle ou celle de la mendicité. De toutes les hypothèses on ne retient finalement que la quête même, la recherche de l'Autre et le « désir éperdu de sortir de l'enfer qu'est la solitude, enfer matérialisé par cette interminable pluie nocturne »⁹. Mais qui est cet Autre ? L'Autre, c'est sans doute cet inconnu que nous apercevons à côté de nous, qui peut mettre fin à notre solitude, qui est capable de donner telle ou telle satisfaction et qui me permet d'être reconnu comme moi, car il est, comme le veut Lacan, ce lieu d'où je suis perçu comme moi et où j'exige d'être reconnu. Anne Ubersfeld voit dans ce besoin

⁶ A. Ubersfeld : « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain »..., p. 88.

⁷ Ibidem, p. 91.

⁸ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 154.

⁹ A. Ubersfeld : « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain »..., pp. 90–91.

de l'Autre tout simplement une demande d'amour. Dans son analyse de *La Nuit juste avant les forêts*, elle écrit : « Le texte est [...] une seule phrase comme une seule demande sans limite assignable, qui contient un seul acte de langage, le même durant toute l'heure, et qui n'a pas même le mérite de la formulation claire, un seul acte de langage, la demande. Et que peut être cette demande si ce n'est une demande de contact, une demande d'amour ? »¹⁰.

Mais l'Autre, c'est aussi cet inconnu que nous pressentons au fond de nous-mêmes, ce manque que nous ressentons et qui nous permet d'éprouver un désir. La problématique de l'Autre lié à l'expérience éthique occupe une place très importante dans la dramaturgie de Koltès, elle est présente dans tous les textes. Les personnages koltésiens sont constamment confrontés à la présence de l'Autre. Son altérité radicale constitue souvent le point de départ du conflit dramatique et l'essence même de l'action. Le mouvement incessant vers l'Autre dicte les conditions de l'énonciation dramatique, devient le sujet principal de la conversation des personnages au point que, comme le propose Stina Palm, le théâtre de Koltès pourrait se résumer par les mots lévinassiens : « L'étranger qui trouble le chez soi »¹¹. Le rapprochement nous paraît juste, d'autant plus que, comme nous le savons, Levinas analyse l'humain à travers ses rapports à autrui. Rappelons que pour lui : « L'absolument Autre, c'est Autrui. Il ne fait pas nombre avec moi. La collectivité où je dis "tu" ou "nous" n'est pas un pluriel de "je". Moi, toi, ce ne sont pas là les individus d'un concept commun. Ni la possession, ni l'unité du nombre, ni l'unité du concept, ne me rattachent à autrui. Absence de patrie commune qui fait de l'Autre — l'Étranger ; l'Étranger qui trouble le chez soi. Mais Étranger veut dire aussi le libre. Sur lui je ne peux *pouvoir*. Il échappe à ma prise par un côté essentiel, même si je dispose de lui. Il n'est pas tout entier dans mon lieu »¹².

La thématique de l'Autre est, dans le théâtre de Koltès, lié à la demande, au désir et à l'échange. C'est la demande de l'Autre ou la

¹⁰ Ibidem, p. 90.

¹¹ E. Lévinas : *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris, Kluwer Academic, coll. « Le livre de poche » [1971], 2006, p. 28.

¹² Ibidem.

réaction face à l'Autre, exposé à un danger, menacé ou menaçant, qui régissent les relations entre les personnages. Au moment où pour Lévinas la relation entre moi et l'autre n'est pas réciproque, parce que l'autre prime sur la reconnaissance de soi par soi, Ricœur insiste sur la réciprocité qui « institue l'autre comme mon semblable et moi-même comme le semblable de l'autre »¹³. Dans le théâtre koltèsien la relation ou plutôt la confrontation (parce que c'est de la confrontation qu'il s'agit) avec autrui est très précaire, comme le démontre Stina Palm ; d'une part les personnages sont toujours à la recherche de l'autre, du regard de l'autre pour devenir, mais en même temps ils ne sont jamais sûrs du caractère de ce regard : est-ce un regard qui menace ou celui qui caresse ? Les personnages ne savent même pas comment sera reçue leur demande, si elle n'engendrera pas la violence, d'où naît l'angoisse. En analysant la notion d'identité narrative des personnages, le problème de la création de l'identité par le récit, Palm souligne la nécessité de la présence de l'autre pour le devenir de la personne. « Se projeter hors de soi [en se racontant] deviendrait la condition même pour devenir en soi »¹⁴. Mais que faire lorsque l'autre nous échappe, lorsqu'il n'est que cet objet de désir absent et que notre appel à l'autre se heurte au mur de silence ?

Le parleur (nous ne l'appelons pas narrateur, car il serait difficile de parler de narration dans la pièce analysée, le texte se présentant plutôt comme une sorte d'adresse ou invocation), homme sans nom de *La Nuit juste avant les forêts* qui s'adresse à un étranger est lui-même un grand étranger. Il est même doublement étranger. Tout d'abord au sens de sa nationalité, il ne s'identifie pas avec les Français : « à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous » (NJAF, p. 10). Par sa nationalité il est différent, ses habitudes choquent parfois les Français — « ceux d'ici toujours l'air content » (NJAF, p. 53). Mais il est encore plus étranger par son inadaptation à la vie sociale, la vie

¹³ P. Ricœur : « Approches de la personne ». In : *Lectures 2, La contrée des philosophes*. Paris, Seuil, coll. « Points-Essais » 1999, p. 205.

¹⁴ S. Palm : *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*. Paris, L'Harmattan 2009, p. 38.

conforme aux règles, aux normes, par ses « bizarreries » qui font de lui un « différent » et provoquent le sentiment d'exclusion qui est psychologiquement plus dérangeant que l'affaire de nationalité. Cette inadéquation au monde provoquant un état d'étrangeté se manifeste par la préférence pour la vie nocturne, comme s'il avait peur de la lumière du jour, par une vie non protégée par les murs d'une maison, et par le rejet de l'institution sociale qu'est la famille. Et nous pouvons seulement nous demander dans quelle mesure il s'agit effectivement d'un rejet ou, peut-être, s'il est tout simplement dépourvu de cette famille comme il a été dépourvu de maison. Dans ce contexte, très important est tout ce qui révèle son rapport à la mère et en général aux femmes. Selon le personnage parlant tout le mal dont la source est la mère vient du fait d'abandonner, après le temps de la protection et de la fragilisation psychique et physique, ses fils aux nerfs à vif et aux petites allures fragiles :

c'est bien là que moi, je vois toute l'inutilité de ta mère : elle te donne un système nerveux, et puis après te lâche [...], pas solide, sans méfiance [...] mais moi je vois tout de suite cette nervosité-là, qu'on ne peut pas cacher, parce que tout ce qui est de la nervosité, cela vient de la mère, tout droit, et leur mère, les loulous, ils ne peuvent pas la planquer.

NJAF, p. 16

Par contre tout ce qui vient du père est stable, solide. La vision de la femme-mère qui condamne son enfant à une exclusion sociale, à la solitude au moment de le mettre au monde est ici décidément négative (d'ailleurs ce n'est pas uniquement dans cette pièce que Koltès rend la mère responsable de tout ce mal qui hante les fils). Cette image s'étend à toutes les femmes, séductrices et amantes, comme cette fille étrange, Mama, aimée sur un pont et disparue au petit matin. L'étrangeté et la différence du parleur l'entraînent dans l'univers étrange, menaçant et violent où commence, comme une condamnation, une errance à la recherche d'une main amie. Une course nocturne après un inconnu qui, peut-être s'avèrera l'un de ses frères, lui aussi jeté « au milieu de ce bordel » (*NJAF*, p. 63). Pour l'attraper, l'homme sans nom parle. Il parle haut et sans s'arrêter comme si à tout moment on allait l'en empêcher : « je veux m'expliquer une bonne fois [...], je veux gueuler et pouvoir

gueuler, même si on doit me tirer dessus » (NJAF, p. 51). Cette errance géographique (évoquant de différents lieux potentiels de la rencontre de l'Autre) infinie, malgré la pluie, les fringues et les cheveux mouillés, et surtout une errance affective touchant les degrés les plus extrêmes de la solitude. Un vrai voyage aux rives du désespoir qu'engendre l'impossibilité réelle de lutter contre la solitude. Mais, peut-être, la lutte serait-elle inutile si seulement le parleur pouvait retrouver cette « chambre » où il pourrait parler, où il pourrait dire tout ce qu'il avait à dire, où il saurait crier ses peurs, ses angoisses et ses désirs. Mais pour cela « il faudrait être ailleurs, personne autour de soi, [...] à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on n'ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres » (NJAF, p. 47). Le problème c'est ce qu'on a oublié d'être avec soi-même, dans la solitude, sans bouger, avec « l'ombre des arbres », comme on a oublié de s'écouter et de se comprendre. Alors cet inconnu qui disparaît derrière le coin de la rue, cet Autre que le parleur n'arrive pas à rattraper n'est, peut-être, que l'autre partie du parleur lui-même, celle enfuie profondément dans son intérieur dont il garde un souvenir vague, de la nostalgie. C'est cet « en soi », perdu depuis longtemps, qui lui donnait la paix, le calme, qui satisfaisait ses désirs et qui est éprouvé maintenant comme un manque, une absence douloureuse : « Étranger, inachevé, éphémère, interrompu, autant de mots qui indiquent chez Koltès le manque et cette absence de l'Autre que l'obscurité, le crépuscule, la nuit révèlent dans le même temps qu'ils façonnent un possible. Ce double mouvement qui rassemble et rappelle à chacun son incomplétude renvoie chaque homme à ce "principe d'insuffisance" "à la base de chaque être" dont nous parle Bataille »¹⁵. Depuis, l'homme se sent incomplet et cherche cette partie pure de lui-même, un peu à tâtons, en espérant la trouver en un autre, un passant, un frère, un camarade, mais il oublie que cet Autre sera à jamais absolument autre, comme le rappelle Levinas, il ne fera jamais nombre avec nous. Le parleur de *La Nuit juste avant les forêts* dit à ce passant invisible qu'il veut rattraper tout ce que l'on dit à celui en qui on a confiance

¹⁵ B. Desportes : « Quand il fera nuit, qu'est-ce que je ferai ? ». In : *Voix de Koltès*. Textes réunis et présentés par Ch. Bident, R. Salado et Ch. Triau. Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. « Carnets Séguier » 2004, pp. 64—65.

comme en soi-même. Il l'appelle « camarade », il dit qu'il l'aime : « ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime camarade, camarade... » (NJAF, p. 63). C'est comme s'il s'agissait d'une histoire d'amour, mais sans fin, car la course n'atteint pas son but. La fin reste hypothétique, dans les rêves : « avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre » (NJAF, p. 63). La chambre acquiert ici une valeur symbolique très importante que nous avons déjà signalée dans le chapitre consacré au rôle de l'espace dans la dramaturgie de Koltès. Il ne s'agit d'aucun endroit concret, réel, non, la chambre tant désirée, devient ce lieu symbolique qui permettrait d'assouvir le besoin urgent de la rencontre de l'Autre, qui mettrait donc fin à la solitude, qui serait l'apaisement du désir. Et c'est ce désir qui est réel et non pas la chambre. Mais la course n'a pas de fin, car la chambre n'existe nulle part et on ne peut pas quitter la ville car on ne peut pas fuir devant la solitude. On est seul : on naît, on meurt et on vit seul. Parfois nous retrouvons un apaisement momentané dans une chambre de quelqu'un, mais ce n'est jamais « chez moi ». Ce qui nous permettrait d'accepter notre solitude et de faire taire l'angoisse en nous, ce serait le fait de retrouver cette partie perdue ou, peut-être, seulement cachée de nous-mêmes, de retrouver cet Autre « qui soit comme un ange au milieu de ce bordel » (NJAF, p. 63), cette conscience de notre « moi » et de la plénitude de notre « être ». L'Autre est, comme l'écrit Bernard Desportes, « ce moi qui nous *achève* [...] et nous réalise : la part complémentaire de notre identité. [...] Les personnages koltèsiens ne se cherchent pas plus les uns les autres qu'ils ne se cherchent eux-mêmes »¹⁶. *La Nuit juste avant les forêts* est un saisissant poème-cri d'un homme qui par la parole espère retrouver cet Autre enfui dans les profondeurs de lui-même.

¹⁶ B. Desportes : Koltès. *La nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu, La Bartavelle 1993, pp. 58—59. Desportes parle aussi du deuxième côté de l'autre en nous qui nous tue et nous détruit, qui est à l'origine de cette lutte originelle marquée par un antagonisme similaire au conflit que nous entretenons avec nous-mêmes. Un autre inexplicable que l'on doit faire taire pour « tenter de vivre ». Cependant il nous semble que dans la pièce analysée il s'agit de la recherche non pas tellement de l'autre qui détruit mais de celui qui détruit la différence en nous.

La présence troublante de l'Autre

Combat de nègre et de chiens, écrite en 1979, est une pièce qui inaugure une collaboration particulière, une aventure extraordinaire, pleine de tensions et d'apprentissage réciproque entre deux artistes — Bernard-Marie Koltès et Patrice Chéreau. La pièce a été montrée en 1983, comme nous l'avons déjà noté, pour ouvrir la première saison du Théâtre des Amandiers dont la direction a été confiée justement à Chéreau. Conçue après le voyage, tant désiré, en Afrique en 1978, la pièce est toute nourrie d'une expérience violente, vécue dans un des chantiers au Nigeria où l'auteur a été invité à passer quelque temps : un jour il a été témoin de la mort sur le chantier d'un Africain écrasé par un Caterpillar, et on voulait lui expliquer que le fait était banal, presque quotidien. Le même jour, il a vu un cadavre qui flottait sur le fleuve. C'était la première chose qu'il a remarquée en descendant de l'avion. Tel était son premier contact avec l'Afrique, très violent mais nécessaire pour toute son écriture et, comme il le répète souvent, nécessaire pour le bien remettre à sa place. Après de telles expériences il est impossible, bien évidemment, de ne pas se poser des questions concernant les lois des antagonismes sociaux, la lutte des classes, le racisme, la corruption, la servitude acceptée. Mais Koltès ne s'occupe pas de politique, il transforme cette expérience en moteur pour écrire, pour créer, il en fait une métaphore. Et il proteste quand on qualifie *Combat de nègre et de chiens* de pièce africaine sur le néocolonialisme : « [elle] ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des Noirs — je ne suis pas un auteur africain —, elle ne raconte ni le néocolonialisme, ni la

question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis »¹, avoue Koltès dans une des interviews.

Nous avons signalé déjà l'importance qu'avait pour Koltès, pour son écriture, la rencontre avec le continent africain et surtout avec ses habitants, avec l'Étranger qui, à partir de ce moment là, va hanter le théâtre koltèsien. Bien que l'on ne voie pas grand chose de l'Afrique dans la pièce, seul un chantier de construction et un personnage noir (les autres sont blancs), elle y pèse de tout son poids, elle lui donne une sorte de dignité. Cependant la portée de la pièce, s'il y en a une, serait ailleurs. Pour l'expliquer l'auteur raconte une histoire qu'il place sur la quatrième de couverture de la pièce :

Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourées de barbelés, avec des miradors ; et, à l'intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'est peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits, très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... . Et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. [...] Ma pièce parle peut-être, un peu de la France et des Blancs — une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru — et je crois encore — que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance².

La pièce s'inscrit donc, comme une grande métaphore, dans le monde tragique de Koltès déclinant, sur des modes différents, les thèmes actuels et universels de la solitude, de la peur, du désir, des relations entre les êtres humains.

¹ B.-M. Koltès, *Europe*, 1^{er} trimestre, 1983, p. 30.

² B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens*. Paris, Éditions de Minuit 1989, la quatrième de couverture de la pièce.

Nous avons présenté déjà l'histoire de la pièce dans le chapitre consacré au personnage théâtral, dans la partie se concentrant sur le personnage noir, rappelons donc seulement qu'elle se joue dans un chantier français en Afrique, entouré d'hommes en armes et met en scène quatre personnages principaux : Horn, chef du chantier, Cal — son contre-maître, Alboury, le Noir qui vient pour chercher le corps de son frère mort — travailleur du chantier, tué par Cal, et Léone, femme blanche venue du quartier Pigalle à Paris, invitée par Horn qu'elle vient d'épouser. L'histoire est marquée par deux désirs qui resteront inassouvis : l'amour de Léone pour Alboury qui la rejette, et la volonté de ce dernier de reprendre le corps de son frère qui est introuvable parce que Cal l'a jeté dans l'égout. La pièce met au centre une expérience aussi violente qu'était pour Koltès le premier contact avec l'Afrique, c'est la rencontre avec l'Étranger, toute la complexité de cette rencontre mêlée, comme l'écrit Stina Palm, « d'une intimité et d'un interdit »³. Elle garde aussi tout un mystère des relations entre les êtres, réunis par le hasard et par l'histoire, réunis la nuit, dans un lieu perdu. Deux êtres qui se cherchent dans les ténèbres, « pour une rencontre avec l'invisible et avec l'autre »⁴. La scène la plus étrange de la pièce est, sans doute, celle où Koltès met face à face Alboury et Léone, l'un parle en ouolof, langue marquée par la souffrance de Nouofia, la mère de l'ouvrier mort dans le chantier, qui pleure sur son enfant et l'autre lui répond en allemand, par les vers d'une ballade de Goethe. Leur communication, si impossible soit-elle, se fait à travers l'évocation de la mort, celle du frère d'Alboury et celle de l'enfant mourant dans les bras de son père qui ne peut pas le protéger contre le Roi des Aulnes.

Combat de nègre et de chiens est très intéressant du point de vue de la construction, son originalité consiste dans un certain retour au modèle de la tragédie classique, à ses règles que Koltès découvre et juge

³ S. Palm : *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination*. Paris, L'Harmattan 2009, p. 41.

⁴ J. Nichet : « *Combat de nègre et de chiens* se situe au cœur des ténèbres ». Propos recueillis par G. Costaz. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 48. Jacques Nichet, metteur en scène, a donné *Combat de nègre et de chiens* au théâtre de la Ville, à Paris, en 2001.

indispensables en écrivant justement cette pièce : « Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensables des formes qui renvoient à la tragédie classique »⁵, écrit-il dans l'un de ses entretiens. Cependant le choix de la forme paraît ici plutôt intuitif, il ne résulte pas d'une volonté d'imiter un modèle classique. Comme souvent chez Koltès ce sont des impératifs extérieurs qui, parfois en dehors de sa propre volonté, lui dictent le choix de thèmes ou de formes : « dans *Combat de nègre et de chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes — malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste »⁶.

Voyons donc ce qui apparente la pièce de Koltès au modèle de la tragédie classique. C'est, tout d'abord, l'action qui est très simple, chargée de peu d'intrigues, conforme donc à cette exigence de la tragédie formulée par Racine dans la préface de *Bérénice*⁷. Le frère d'Albourny a été tué avant le commencement de la pièce, donc le conflit existe avant le lever du rideau, comme chez Racine. La situation est fatale, sans issue, malgré les efforts de Cal et de Horn pour retrouver le corps du mort et détourner le tragique. Une sorte de fatum pèse sur toute la situation. Il est incarné par Albourny, personnage étrange, porteur de fatalité. Déjà sa double présentation, très significative, juste au début de la pièce, peut être perçue comme l'arrivée du fatum, comme l'annonce de toute la tragédie qui aura lieu dans le chantier : en arrivant devant Horn il répète deux fois son nom : « Je suis Albourny, monsieur ; je viens chercher le corps [...]. Je suis Albourny, venu chercher le corps de mon frère, monsieur » (*CNC*, p. 9). Le nombre de personnages est limité à quatre : trois hommes et une femme. L'unité de temps observée — tout se passe en moins de vingt-quatre heures, une nuit, du crépuscule à l'aube. L'unité de lieu est garantie par le chantier omniprésent entre

⁵ B.-M. Koltès : « Entretien avec Armelle Héliot ». *Acteur*, mars—avril 1983.

⁶ B.-M. Koltès : « Entretien avec Jean-Pierre Han ». In : Idem : *Une part de ma vie. Entretiens 1983—1989*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 14.

⁷ Voir J. Racine : « Préface de *Bérénice* ». In : Idem : *Cœuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard 1950.

forêt et bungalow. L'action se passe en Afrique, l'éloignement dans l'espace remplace ici donc celui du temps, comme dans certaines pièces de Racine (*Bajazet*), ce qui devait donner un caractère noble, une certaine dignité à la tragédie.

Quant à la composition, la pièce est divisée en vingt scènes courtes, mais sa structure interne rappelle, selon Anne Ubersfeld, celle de la tragédie classique. Ainsi les quatre premières scènes constitueraient une sorte d'exposition — la présentation des personnages et du conflit. Les quatre scènes suivantes qui répondraient au deuxième acte, servent à présenter les relations entre la femme Léone et les trois autres personnages, ce qui, d'après Ubersfeld, fait penser à une sorte de nœud d'action parce qu'elles assignent à chacun des protagonistes sa place dans le conflit, en soulignant l'étrangeté de Léone par rapport aux autres personnages. Léone est présentée comme une force venant de l'extérieur mais qui aura aussi son rôle essentiel dans le drame. Les scènes neuf à douze constituant le troisième acte (Ubersfeld parle de séquences) sont une suite de péripéties menant à la crise — le point culminant renversant la situation initiale (le quatrième acte, scènes treize à seize) : Léone après une violente déclaration d'amour à Alboury rompt avec Horn et, par conséquent, celui-ci laisse Cal tuer son rival. Les dernières scènes (le cinquième acte) constituent un dénouement qui, comme dans la tragédie classique, est rapide, logique et tragique — la mort de Cal tué par les gardes africains, la rupture définitive entre Horn et Léone. Cette dernière quitte l'Afrique changée, blessée, marquée pour toujours : elle a gravé sur son visage, avec un éclat de verre, « les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury » (CNC, p. 96). Cet acte désespéré, ainsi que le meurtre de Cal donnent à la pièce un ton pathétique dont parle aussi Aristote dans sa caractéristique de la tragédie⁸.

Koltès éprouve comme nécessaire le retour, dans cette pièce, au modèle de la tragédie classique, la forme lui a été dictée par la volonté de raconter une histoire simple, « une histoire avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes »⁹, mais, d'autre part, son origina-

⁸ Voir Aristote : *La Poétique*. Trad. M. Magnien. Paris, Le Seuil 1980.

⁹ B.-M. Koltès, *Europe*, 1^{er} trimestre, 1983, p. 32.

lité consiste dans une certaine transgression par rapport à la tragédie classique. Ainsi, Ubersfeld attire l'attention sur Léone qui, tout en étant le personnage central du drame, essentiel pour l'action, est en même temps étrangère au conflit, elle vient d'une autre culture, d'un autre monde. Elle est donc porteuse d'altérité, d'hétérogénéité qui, comme le remarque Didier Ayres, « n'est pas propre à l'homogénéité tragique »¹⁰. Léone est doublement, ou bien même triplement étrangère : tout d'abord elle est étrangère par rapport à l'Afrique, elle n'y a jamais posé les pieds jusqu'à cette visite dans le chantier ; elle est étrangère au conflit : la mort de l'ouvrier a eu lieu avant son arrivée. C'est elle finalement qui cherche cette altérité : fascinée par l'Afrique, elle commence à se sentir étrangère dans sa peau de Blanche et, pour devenir noire, peut-être pour s'approcher d'Albourny elle se scarifie. Selon Ubersfeld cette défiguration de Léone ne s'inscrit aucunement dans le modèle de la tragédie classique, ainsi que la présence d'autres actes physiques, par exemple, quand Albourny crache par terre¹¹.

Une transgression par rapport à la tragédie classique est constituée aussi par le choix de personnages qui, sauf Albourny, ne sont pas nobles ni extraordinaires. Seul Albourny qui par son nom prestigieux (« Albourny : roi de Douiloff au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche »¹²), sa place dans le drame, son allure, répond à cette exigence de présenter des hommes supérieurs, extraordinaires. Mais sa dignité vient surtout de son nom et de la couleur de sa peau. Les autres personnages n'ont rien de cette dignité qui devait caractériser les protagonistes tragiques, ils sont plutôt ordinaires, parfois même ils se rapprochent des personnages de comédie (quelques propos de Horn font rire).

Didier Ayres dans son analyse de la pièce attire l'attention sur le caractère polymorphe de l'espace et du temps, dû à la présence de l'Afrique et d'une autre culture. Il divise l'espace en celui de caractère

¹⁰ D. Ayres : « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de nègre et de chiens* ». In : « *Réécriture et métissages* ». Actes des 2^o Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées à Metz en 2002. Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz 2002, p. 71.

¹¹ Voir : B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens...*, scène XIII, p. 84.

¹² Ibidem, p. 7.

familier et étranger, donc au lieu d'être homogène, comme dans la tragédie classique, l'espace devient plutôt composite, comme le temps qui se divise, à son tour, en « deux temps ethniques : celui tribal de l'Afrique, et le temps des Blancs »¹³. Le caractère spécifique de l'espace vient de ce qu'il est, comme le remarque Didier Ayres, menacé et menaçant en même temps : « le chantier est sécurisé par des gardes en armes, mais qui sont susceptibles de retourner ces mêmes armes contre ceux qu'ils sont censés protéger »¹⁴. Le partage de l'espace en celui de chantier et celui de campement a aussi une valeur symbolique. Nous observons une sorte de transgression réciproque de cet espace, qui a une grande tension dramatique : Cal quitte la nuit la zone protégée du camp pour retrouver le corps de l'ouvrier et Alboury pénètre dans l'espace du camp sans permission.

L'action de la pièce se déroule la nuit ce qui d'après nous n'est pas une grande transgression par rapport aux principes de la tragédie¹⁵, par contre l'écriture qui mêle le récit, le dialogue de théâtre et le monologue, la présence d'une scène muette, très spectaculaire, avec des effets sonores et visuels très forts, le mélange des langues (français, allemand, ouolof), tout cela crée un caractère très novateur. La dernière scène, la XX^{ème}, qui seule porte un titre — *Dernières visions d'un lointain enclos*, est toute composée d'effets sonores :

petit air sifflé, bruit d'un fusil, souffle frais du vent, un bruit doux, détonations sourdes, conversation tranquille, langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité

¹³ D. Ayres : « Le théâtre classique... » ..., p. 71.

¹⁴ Ibidem, p. 73.

¹⁵ Rappelons que les opinions des commentateurs de la *Poétique* d'Aristote quant à l'action qui se passe la nuit, sont au XVII^e siècle partagées. Comme le remarque Jean-Jacques Roubine, « selon les uns, la vraisemblance impose d'exclure les douze heures qui correspondent à la nuit puisque rien ne se passe dans cette période réservée au sommeil. Les autres auront beau jeu de rétorquer que bon nombre d'événements s'accomplissent précisément quand la plupart des mortels dorment ». J.-J. Roubine : *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas 1990, p. 33.

et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent [...] cris d'éperviers dans le ciel, klaxon d'une camionnette.

CNC, pp. 106–107

Les effets sonores sont accompagnés de toute une palette de couleurs liées au lever du soleil : « l'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe ; lueurs intermittentes du feu d'artifice ; la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent » (CNC, p. 107). Très novatrice est la scène de la conversation d'Alboury avec les gardes, complètement indéchiffrable pour les spectateurs, la conversation se transforme en sons résonnant et s'amplifiant dans l'espace tout entier. De même la scène du meurtre de Cal est fondée sur les gestes, on n'entend aucun mot, seulement la présence sonore des gardes qui abaissent et lèvent leurs armes.

Il est vrai que pour Koltès le mot, la parole sont très importants au théâtre, dans un certain sens il renoue avec la conception logocentrique du théâtre, mais, comme nous le voyons dans *Combat de nègre et de chiens*, il ne renonce pas non plus aux possibilités de la scène ce qui, comme nous l'avons déjà rappelé dans les chapitres précédents, posait et pose toujours des problèmes aux metteurs en scène. La belle langue classique, sa clarté et homogénéité sont, dans la pièce analysée, plusieurs fois interrompues, troublées par l'intervention d'autres codes qui bouleversent le continuum textuel, introduisent un élément d'étrangeté. Nous pensons aux répliques en allemand, prononcées par Léone, et surtout à celles en langue ouolof d'Alboury. Et il ne s'agit pas seulement d'une langue étrangère que nous ne comprenons pas, c'est un autre « système de références » qui apporte avec lui, comme l'écrit Ayres, « un autre monde symbolique, un autre univers sémantique [...] avec ses mythes et ses devoirs, c'est comme si surgissait à la scène, un "hors-scène" du monde occidental »¹⁶.

Très intéressante et novatrice du point de vue de la tragédie classique est aussi l'idée de faire accompagner le texte principal de la pièce d'un autre texte : *Carnets de combat de nègre et de chiens*. Comment

¹⁶ D. Ayres : « Le théâtre classique... », p. 73.

traiter ce texte composé de différents types de discours — monologue intérieur, récit, soliloque, répliques singulières, didascalie ? Est-ce un commentaire, la part manquante du texte dramatique, une réflexion de l'auteur sur le caractère et le comportement des personnages, ou bien tout simplement, des notes de travail ? Et quelle a été son origine ? Faisait-il, peut-être, d'abord partie du texte de la pièce et puis Koltès l'a-t-il détaché pour le publier comme faisant suite au texte principal ? Sans doute, il fait un tout avec la pièce, se réfère au même monde fictionnel, l'enrichit par la présentation des faits qui ne sont pas décrits dans le texte de la pièce (l'affrontement d'Alboury avec le premier chien, la réaction de la mère de Nouofia à la nouvelle de la mort de son fils, l'arrivée de Léone en Afrique), il constitue une sorte de guide pour le lecteur en l'introduisant dans le monde intérieur des personnages, mais il n'est pas destiné à la scène, uniquement à la lecture¹⁷. Une telle pratique est, bien évidemment, étrangère au théâtre classique.

La pièce lie de façon très habile des esthétiques apparemment si éloignées, celle de la tragédie classique et l'esthétique moderne, aussi bien maniée par Koltès. Et son originalité vient du rapprochement de ces deux esthétiques différentes.

Mais revenons au problème des relations entre les personnages. Pour pouvoir parler d'un personnage de fiction, d'un être théâtral comme d'une existence, pour pouvoir construire son identité et l'envisager ensuite en termes éthiques, il faut toute une série d'informations qui sont données tout d'abord dans les didascalies initiales traitées par le lecteur comme incontestables, ensuite des informations données dans les dialogues par les autres personnages ou bien par le personnage lui-même. La réception, le lien qui s'établit entre le lecteur et le personnage dépendent bien évidemment de la quantité de ces informations, de tout ce qui permet de construire une histoire de ce personnage, car il est perçu toujours à travers son histoire : « La personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus

¹⁷ Une pareille pratique sera aussi utilisée par Koltès dans *Quai ouest*, mais là, les fragments qui sont destinés uniquement à être lus et non pas à être joués se trouvent à l'intérieur du texte, ces monologues entre parenthèses font partie du texte de la pièce.

le lien affectif est fort »¹⁸. Cependant la réception du personnage par le lecteur ne dépend pas uniquement de la quantité d'informations, elle dépend aussi de leur qualité. Comme le remarque Vincent Jouve, l'intimité, l'amour, l'enfance et le rêve sont les thèmes qui touchent particulièrement et créent une sorte d'intimité entre le lecteur et le personnage. La sympathie naît au moment où le personnage est perçu comme un être vivant, un autre qui vit ses angoisses, ses peurs, ses désirs et au moment où son histoire se présente à nous comme vraie, authentique. Les classiques avaient sûrement raison en disant que le spectateur ne serait touché que par les événements qui lui paraissaient vrais et, en plus, vraisemblables. Chaque texte, même le texte théâtral, a donc besoin de petites marques, de « notations apparemment inutiles [qui] servent à [l'] authentifier comme réel »¹⁹. Ces notations concernent aussi, outre l'espace et le temps, les personnages, les moindres détails, les traits qui permettent au lecteur/spectateur de les tracer comme existences. Cette crédibilité créant à son tour une sorte d'affectivité et de compassion envers les personnages est particulièrement importante dans le cas du théâtre koltésien, car elle permet d'entrer dans la problématique de l'Autre avec une conscience de pénétrer non pas seulement dans un monde de fiction mais aussi dans celui de nos solitudes et de notre inachèvement. Les personnages koltésiens sont ceux qui provoquent la compassion, Koltès trace de chacun d'eux un portrait plein d'humanité, ce que remarque à juste titre Anne Ubersfeld : « ce qui est absolument remarquable et donne une lumière inattendue sur son écriture, c'est que de ces hommes dont il ne cache nullement dans sa lettre²⁰ le mépris qu'ils lui inspirent, il trace dans sa pièce — de Horn et même de Cal — un portrait humain ; pas de caricatures, donner sa chance à chacun. C'est toujours "la compassion" »²¹.

¹⁸ V. Jouve : *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, coll. « Écriture » 1992, p. 138.

¹⁹ Ibidem, p. 58.

²⁰ Il s'agit d'une « Lettre d'Afrique » adressée à Hubert Gignoux, dans laquelle Koltès se prononce avec mépris sur le comportement des gens blancs qui travaillent sur le chantier.

²¹ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 37.

Stina Palm dans son essai *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination* analyse les moyens qui dans l'écriture koltésienne servent à authentifier le personnage comme existence. Cette analyse prend en considération aussi l'accueil de l'Autre, le rapport à l'Autre qui, comme il s'avère, devient une part très importante de la construction des existences. Les personnages dans leur processus de création (« processus narratif de *devenir* ») s'orientent toujours vers autrui, ils ne fonctionnent que dans une relation à l'Autre. Ce qui intéresse Stina Palm c'est la dimension éthique du théâtre koltésien qu'elle appelle le théâtre de l'empathie. Dans notre analyse nous nous concentrons sur cet Autre qui est, dans le monde koltésien, la première condition de l'existence des personnages, qui, à part d'être un objet réel capable de satisfaire nos besoins, devient aussi symbole de la demande (demande d'amour), cette demande qui reste chez les personnages koltésiens, le plus souvent, sans réponse ou bien reçoit une réponse négative.

Ce qui nous permet effectivement d'authentifier les personnages comme existences dans la pièce analysée c'est tout d'abord la création de l'espace et surtout de ce hors-scène signalé déjà dans la didascalie initiale. Il s'agit, entre autres, du pont inachevé qui suggère « un ailleurs vers lequel s'échappent à tout moment les personnages »²², mais aussi un auparavant — un temps passé, propice pour l'activité du chantier. Ainsi Stina Palm prouve, après Anne Ubersfeld, l'importance des signes spatiaux pour faire sentir la durée du temps : « Le signifiant concret du temps, c'est l'ensemble des signes spatiaux »²³. C'est aussi le discours des personnages qui renvoie le lecteur/spectateur à un monde hors-scène et à des souvenirs qui créent une continuité temporelle du vécu des personnages.

En parlant des éléments classiques de la pièce de Koltès nous avons signalé cette caractéristique racinienne consistant à commencer le déroulement de l'action au moment où un événement d'importance majeure pour le développement du conflit dramatique a eu déjà lieu, il s'agit de la mort de l'ouvrier du chantier dont le corps est réclamé par Alboury. C'est un procédé qui crée aussi dans l'imagination du lecteur/

²² S. Palm : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 56.

²³ A. Ubersfeld : *Lire le théâtre I*. Paris, Belin 1996, p. 159.

spectateur un « avant » et assure l'existence du lieu de l'action et des personnages avant le lever du rideau. Très intéressante est aussi la façon dont Koltès crée et présente l'antériorité de ses personnages. Les premières informations sont données déjà dans les didascalies initiales, mais elles concernent surtout les fonctions des personnages et, dans le cas d'Albourny et de Léone, les raisons de leur apparition dans le chantier. L'auteur souligne dès le début leur statut d'étrangers : Léone est étrangère par rapport au conflit, à l'Afrique, Albourny a pénétré dans le camp du chantier sans permission, il y est étranger, c'est aussi par son nom²⁴ qu'il se distingue de tous les autres personnages plutôt ordinaires, comme nous l'avons constaté plus haut. Son nom assure à sa volonté de retrouver le corps de son frère une signification beaucoup plus importante. La didascalie initiale apporte aussi l'explication du titre de la pièce. Nous apprenons que dans certaines régions d'Afrique l'homme blanc est appelé Toubab — le nom que porte le chien de Cal. Les chiens du titre désignent donc les Blancs. Les gardes qui entourent le chantier jouent un grand rôle dans la pièce, ce qui est signalé aussi dans les didascalies. Koltès prétend même que ce sont leurs cris qui constituent le vrai sujet de sa pièce. Leur langage, une sorte de « message codé » donne au lieu de l'action une atmosphère d'étrangeté et d'inquiétude.

À part les didascalies, ce sont les dialogues qui nous permettent de connaître le passé et l'intérieur des personnages et de les envisager comme des êtres réels. Nous apprenons, entre autres, les raisons du conflit entre Horn et Cal, à l'origine duquel se trouve le projet de fermer le chantier. C'est surtout Horn qui est très attaché au chantier, à l'Afrique. Il vient de se marier mais c'est le souvenir du premier pont construit qu'il décrit comme une expérience amoureuse :

Je me souviens du premier pont que j'ai construit ; la première nuit, après qu'on a eu posé la dernière poutrelle, fait le tout dernier petit fignolage, tiens, tout juste la veille de l'inauguration ; ce dont je me souviens, c'est que je me suis mis à poil, sur le pont. J'aurais pu me casser le cou dix fois tellement, pendant toute la

²⁴ « Albourny — roi de Douiloff (Ouolof) au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche » (CNC, p. 7).

nuît, je me suis promené, et je le touchais partout de partout, sacré pont, je grimpais le long des câbles et parfois, je le voyais entier, avec la lune, au-dessus de la boue, blanc, je me souviens très bien comme il était blanc.

CNC, p. 62

Cal est présenté comme homme d'action, moins réfléchi que son chef, la seule fois où il dévoile son intimité c'est quand il se souvient de son chien perdu :

Depuis qu'il est tout petit, il dort sur moi ; l'instinct le faisait toujours revenir à moi, il ne pourra pas se débrouiller tout seul, Horn ; pauvre bête. Je ne l'entends pas aboyer ; ils me l'ont bouffé. Moi, la nuit, ça me faisait une boule de poils sur le ventre, sur les jambes, sur les couilles ; ça me faisait dormir, Horn, c'était passé dans le sang, pour moi. Quel mal je lui ai fait ?

CNC, pp. 20–21

Léone est surtout, comme nous l'avons déjà noté plus haut, initiatrice du conflit. Elle est décrite et caractérisée avant tout par les autres personnages, souvent de façon négative. Ce qui nous donne l'impression d'un être vivant, réel, c'est son inscription dans une continuité et évolution temporelle — les évocations de ses origines, les souvenirs, traces du passé, projets pour l'avenir, des sensations physiques éprouvées. Cette impression est encore renforcée par ses sentiments, notamment son amour pour Alboury qui aura ses conséquences néfastes et sa fascination pour l'Afrique. L'importance de ce personnage consiste à la présenter comme une étrangère, quelqu'un venu de loin (de Paris), d'un ailleurs, quelqu'un qui introduit un chaos, déstabilise la situation en déclenchant ainsi le conflit. Le fait de venir d'un ailleurs (ailleurs c'est Paris, ici c'est l'Afrique) est plusieurs fois souligné dans le texte par les évocations des événements qui ont précédé le départ de Léone — la promenade sur le Pont-Neuf, l'écoute du reggae, ou bien, de façon plus directe, par le souvenir des odeurs des Parisiens :

Savez-vous ce que je viens de découvrir, en ouvrant ma valise ?
Les Parisiens sentent fort, je le savais ; leur odeur, je l'avais sentie

déjà dans le métro, dans la rue, avec tous ces gens qu'il faut frôler, je la sentais traîner et pourrir dans les coins. Eh bien, je la sens encore là, dans ma valise ; je ne supporte plus.

CNC, pp. 15–16

C'est la confrontation incessante entre ici et ailleurs et entre avant et maintenant. L'arrivée de Léone a encore une autre signification, selon Patrice Chéreau, d'importance majeure pour la compréhension de l'action, comme elle vient d'un ailleurs elle voit tout d'un regard neuf et « sans elle, sans son voyage, nous, dans la salle, nous n'aurions peut-être rien vu »²⁵.

La confrontation entre « ici » et « ailleurs » est transposée aussi sur le territoire du jeu qui apparemment homogène (« l'action se passe dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria » (CNC, p. 7)) est cependant, comme le remarque Michel Vinaver, « fortement polarisé. Il y a le territoire du dedans [...] et il y a le territoire du dehors »²⁶. Il existe, comme nous l'avons déjà montré plus haut, une frontière très nette entre deux espaces : le chantier et un ailleurs, la frontière délimitée par les gardes noires, ce qui souligne l'étrangeté et l'hostilité du lieu de jeu. La transgression de cette frontière acquiert une signification symbolique : la pénétration dans le territoire d'un autre annonce un conflit. Voilà comment cette transgression est décrite et analysée par Ubersfeld : « un lieu clos certes, le plus protégé des lieux, chantier entouré de "palissades et de miradors" et défendu par des gardes armés ; et voici que ce lieu s'ouvre d'abord pour une intruse, une femme, une Blanche, venue d'ailleurs ; et puis c'est une autre intrusion, celle du Noir Alboury, présence menaçante ("mystérieusement introduit dans la cité", dit la didascalie initiale) : c'est tout le hors scène africain qui surgit sur la scène : et le conflit apparaît comme une bataille entre la scène et le hors scène, avec un dénouement procuré par ce qui est la frontière même entre deux espaces, les gardes noirs »²⁷.

²⁵ P. Chéreau : « De grands événements de langage ». *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35–36, p. 20.

²⁶ M. Vinaver (dir) : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud 1993, pp. 58–59.

²⁷ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, pp. 112–113.

Pour notre part, la transgression concerne surtout l'apparition d'Alboury dans le camp du chantier et celle de Cal en dehors du camp, par contre l'arrivée de Léone, tout à fait légale (elle a été invitée par Horn), constitue surtout le début du conflit. Par contre la question qui se pose est de savoir lequel de ces deux espaces est effectivement protégé par les gardes, lequel est menacé et lequel est à craindre. La dernière scène nous montre Cal blessé et tué par les gardes noirs donc par ceux qui étaient censés protéger le camp. Nous savons également que les mêmes gardes ont laissé passer Alboury au moins deux fois dans le camp. Au lieu de protéger les Blancs ils deviennent donc une menace réelle pour eux. Leurs cris entendus dans le camp, « au fond de l'Afrique » étaient absolument fondamentaux pour Koltès, ils constituaient le vrai sujet de la pièce. Les cris signifient que les gardes sont là et qu'ils regardent. La force de leur regard constitue aussi une menace, Horn et Cal se sentent toujours observés par cet œil témoin de l'Autre : « Ils sont tournés vers nous ; ils nous regardent » (CNC, p. 97). Il est impossible de fuir devant cet œil menaçant. La mort vient du côté qui devait être le garant de la sécurité. Nous allons revenir encore au rôle du regard dans la pièce de Koltès. Il est impossible aussi de fuir la présence obsédante d'Alboury dans le camp, ce Noir mystérieusement introduit dans le chantier qui, surtout pour Léone, résume toute l'Afrique. La présence d'autant plus forte qu'elle se manifeste par un vouloir : « Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai » (CNC, p. 11). Alboury, quoique le seul indigène dans la pièce, est perçu comme un étranger : en tant qu'Africain il est étranger dans le chantier qui est une entreprise française. Bien enraciné dans sa communauté, il se révolte seul contre les lois de la Cité, ce qui lui acquiert une dimension politique et mythique : il est cette Antigone africaine qui arrive réclamer le corps de son frère. Alboury est étranger pour les gens du chantier mais non pas pour les gardes qui comprennent ses motifs, c'est pourquoi ils le laissent passer sans problèmes dans le camp. L'identité d'Alboury s'affirme dans le récit-souvenir d'enfance passée à côté de son frère :

Il y a très très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ;
il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le soleil et toi ; je lui
dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que

tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? Mon frère me dit : moi aussi, je gèle ; nous nous sommes donc réchauffés ensemble. Je dis ensuite à mon frère : quand donc disparaîtra ce nuage, que le soleil puisse nous chauffer nous aussi ? Il m'a dit : il ne disparaîtra pas, c'est un petit nuage qui nous suivra partout, toujours entre le soleil et nous. Et je sentais qu'il nous suivait partout, et qu'au milieu des gens riant tout nus dans la chaleur, mon frère et moi nous gelions et nous nous réchauffions ensemble. Alors mon frère et moi, sous ce petit nuage qui nous privait de chaleur, nous nous sommes habitués l'un à l'autre, à force de nous réchauffer. [...] Les femmes que l'on eut s'accrochèrent à nous et se mirent à geler à leur tour ; mais on se réchauffait tant on était serré sous le petit nuage, on s'habituaient les uns aux autres et le frisson qui saisissait un homme se répercutait d'un bord à l'autre du groupe. Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage.

CNC, pp. 32–33

Stina Palm voit dans cette histoire du nuage séparant Alboury et son frère du soleil l'image d'une malédiction : « Ils sont privés de la chaleur, mais c'est une privation qui signifierait une union identitaire. L'identité individuelle n'a pas ici d'existence en dehors de l'identité communautaire. La question *qui es-tu ?* a sa réponse dans un *nous sommes*, et *nous sommes* correspond à un destin de condamnés »²⁸. Koltès lui-même s'exprime à propos de la condamnation dans un entretien avec Hervé Guibert :

De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la

²⁸ S. Palm : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 62.

sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle, elle ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'être le morceau d'une âme, comme disent les nègres. Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature²⁹.

La problématique de l'Autre touche celle de l'identité du personnage. Dans *Combat de nègre et de chiens* chaque personnage se construit dans la présence d'un autre, du regard de l'autre, de son histoire. La faculté de l'autre d'écouter, d'entendre est nécessaire pour le devenir des personnages. Mais il ne suffit pas seulement d'être face à l'autre, il faut l'interpeller, s'approcher de lui, vivre son histoire comme la sienne afin de se reconnaître soi-même, afin de prouver son existence, ce qui «équivaut à se reconnaître comme un autre»³⁰. Palm cite à ce propos Paul Ricœur pour qui «l'autre ne se réduit pas à l'altérité d'un autre, mais [qu'] il appartient à la constitution ontologique de soi-même»³¹.

Les personnages koltésiens sont constamment à la recherche de l'Autre. Léone qui, à la fin, se sent définitivement rejetée par Alboury, se scarifie avec une bouteille cassée en griffonnant sur ses joues des marques tribales. Ainsi elle veut affirmer son appartenance à la génération d'Alboury, mais elle perd en même temps sa propre identité pour devenir une autre que soi-même. Se reconnaître soi-même signifie pour Léone se reconnaître comme un autre. Pour vivre enfin pleinement elle accepte de devenir autrui, elle cherche l'altérité de soi-même. Fascinée par Alboury, qui à ses yeux incarne l'Afrique, elle revendique «sa propre négritude [...], cette insaisissable part manquante de l'identité de soi, comme un diable dans le cœur qui caresse et qui brûle»³². Dans la conversation avec Alboury Léone décrit le sentiment d'inquiétude qu'elle éprouve de la façon suivante :

²⁹ B.-M. Kotlès: «Comment porter sa condamnation». In: Idem: *Une part de ma vie...*, pp. 20—21.

³⁰ S. Palm: *Bernard-Marie Koltes...*, p. 69.

³¹ P. Ricœur: *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil 1990, p. 14.

³² S. Palm: *Bernard-Marie Koltes...*, pp. 73—74. Palm explique à ce propos que le terme «négritude» doit être pris dans une acception plus large et signifie ici étrangeté, différence.

Je crois que j'ai un diable dans le cœur, Alboury ; comment je l'ai attrapé, je n'en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l'intérieur, et je suis déjà toute brûlée, toute noircie en dedans.

CNC, p. 70

Le motif de diable apparaît plusieurs fois dans le texte. Alboury interrogé par Léone sur la nature de ses cheveux répond :

On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l'ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouva seul avec le diable, abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié, et c'est comme cela que nos cheveux ont brûlé.

CNC, p. 69

Koltès sait bien que la différence, l'hostilité entre les gens ne viennent pas uniquement de la couleur de la peau, c'est « une chose plus énorme et plus compliquée ». Ses nombreux voyages lui ont appris que « le fossé est le même entre les deux Blancs qu'entre un Blanc et un Noir »³³.

Léone a rejeté sa blancheur et s'est inventé un nouveau visage marqué par des signes « d'appartenance à la tribu des "condamnés", séparés de soleil : sur sa peau, elle (a gravé) la nuit »³⁴. Mais est-ce que cet acte lui a permis de s'évader devant la solitude et de retrouver son identité, son unicité ? La question qui se pose est de savoir si la rencontre avec un autre, avec une altérité, nous permet de liquider le sentiment d'insuffisance et d'incomplétude de notre être, problème majeur de toute la dramaturgie de Koltès.

La confirmation de l'existence et de l'identité des personnages se fait aussi par la force du regard de l'Autre. Le rôle du regard dans la pièce de Koltès n'est pas à négliger. Palm parle dans son étude du « regard-caresse » et du « regard-dévastateur ». Elle souligne la faculté du regard d'atteindre l'autre, de lui permettre d'exister, mais aussi de l'agresser,

³³ B.-M. Koltès : « Comment porter sa condamnation »..., p. 19.

³⁴ J. Nichet : « La seconde naissance de Koltès ou l'envers du monde ». *Études théâtrales* 2001, n° 20 : *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*. Louvain-la Neuve, Belgique, p. 71.

de le blesser : « Le regard de l'autre qui hante et qui menace est aussi ce qui permet d'exister. Il atteste à la fois le danger d'être possédé et le supplice de ne pas l'être »³⁵. C'est surtout l'œil veillant et menaçant des gardiens qui crée une atmosphère d'inquiétude, d'angoisse, et celui d'Albourn qui observe dans l'ombre le territoire des Blancs. L'œil qui observe, qui parfois caresse, parfois menace, est la condition de l'existence de l'être, mais il cause aussi le sentiment d'inachèvement, d'insuffisance. Les conséquences du regard sur un être sont irréparables ce qui sera visible aussi dans *La Solitude* — pièce que nous allons analyser dans le chapitre suivant.

L'observation a été essentielle aussi pour Koltès lui-même. Jean-Pierre Sarrazac explique ses voyages nombreux, notamment en Afrique, par « la volonté de porter sur notre réalité "ici et maintenant" un regard "étranger" »³⁶. Et il rappelle les mots de l'auteur de *Combat de nègre et de chiens* :

[La pièce — G.S.] ne parle pas, en tout cas, de l'Afrique et des Noirs — je ne suis pas un auteur africain — elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis. [...] Ma pièce parle peut-être un peu de la France et des Blancs : une chose vue [c'est nous qui soulignons] de loin, déplacée, devient parfois plus déchiffrable³⁷.

Pour Koltès il ne s'agit pas tellement d'être face au regard de l'Autre mais de prendre conscience de sa propre identité. Le désir du regard de l'Autre résulte de la nécessité de créer son propre soi-même. Comme le disait Lacan, « l'Autre est un lieu d'où je suis perçu comme moi et où j'exige être reconnu »³⁸. Que devient l'Autre dans le théâtre de Koltès ? Condition d'existence de moi, mais aussi objet de dé-

³⁵ S. Palm : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 75.

³⁶ J.-P. Sarrazac : « Koltès, la traversée du théâtre ». In : Idem : *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures » 1995, pp. 230—231.

³⁷ B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens...*, la prière d'insérer.

³⁸ J. Lacan : *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient 1957—1958*. Paris, Éditions du Seuil 1998.

sir, d'amour obsessionnel qui se transforme parfois en agression, en attaque. L'appel à l'Autre résonne très fort dans toutes les pièces, dans *Combat de nègre et de chiens* c'est Léone qui l'exprime de la façon la plus saisissante :

O noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ! Je le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi ; quand je te verrai dire : ma maison, je dirai : ma maison. À tes frères je dirai : frères, à ta mère : mère ! Ton village sera le mien, ta langue sera la mienne, ta terre sera ma terre, et jusque dans ton sommeil, je le jure, jusque dans ta mort, je te suivrai encore.

CNC, p. 92

Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir dans cet appel la transposition poétique du désir de l'auteur lui-même pour le corps noir. Un pareil appel se fait entendre aussi dans *La Solitude* : « Et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterai à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà »³⁹. Mais avant de passer à cette pièce que nous avons annoncée par la citation (qui pourrait d'ailleurs très bien appartenir à *Combat de nègre et de chiens* et être prononcée par Léone) nous voudrions proposer une courte analyse d'un fragment de la pièce qui nous préoccupe à présent, inspirée par la méthode de Michel Vinaver, qui rend bien compte de la spécificité du texte de théâtre, de sa double nature : en tant qu'objet de lecture et objet de spectacle, et qui tient compte aussi de la spécificité du fonctionnement des personnages dans le texte de Koltès. Nous avons choisi le début de la pièce qui met en scène la confrontation de deux personnages (Horn et Alboury) dont l'un réclame quelque chose que l'autre n'est pas capable de lui assurer. Nous allons observer les positions et les comportements de ces deux adversaires, tout ce jeu rituel qui annonce déjà, à bien des égards la pièce phare de Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Pour que l'analyse soit bien compréhensible nous sommes obligés à citer le fragment en question :

³⁹ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions du Minuit 1986, p. 60.

Derrière les bougainvillées, au crépuscule.

HORN. — J'avais bien vu, de loin, quelqu'un, derrière l'arbre.

ALBOURY. — Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps ; sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n'a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris, si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille ; c'est pour cela que je suis là.

HORN. — C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ?

ALBOURY. — Je suis Alboury, venu chercher le corps de mon frère, monsieur.

HORN. — Une terrible affaire, oui ; une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure ; le conducteur sera puni. Les ouvriers sont imprudents, malgré les consignes strictes qui leur sont données. Demain, vous aurez le corps ; on a dû l'emmener à l'infirmerie, l'arranger un peu, pour une présentation plus correcte à la famille. Faites part de mon regret à la famille. Je vous fais part de mes regrets. Quelle malheureuse histoire !

ALBOURY. — Malheureuse oui, malheureuse non. S'il n'avait pas été ouvrier, monsieur, la famille aurait enterré la calebasse dans la terre et dit : une bouche moins à nourrir. C'est quand même une bouche de moins à nourrir, puisque le chantier va fermer et que, dans peu de temps, il n'aurait plus été ouvrier, monsieur ; donc ç'aurait été bientôt une bouche de plus à nourrir, donc c'est un malheur pour peu de temps, monsieur.

HORN. — Vous, je ne vous avais jamais vu par ici. Venez boire un whisky, ne restez pas derrière cet arbre, je vous vois à peine. Venez vous asseoir à la table, monsieur. Ici, au chantier, nous entretenons d'excellents rapports avec la police et les autorités locales ; je m'en félicite.

ALBOURY. — Depuis que le chantier a commencé, le village parle beaucoup de vous. Alors j'ai dit : voilà l'occasion de voir le Blanc de près. J'ai encore, monsieur, beaucoup de choses à apprendre et j'ai dit à mon âme : cours jusqu'à mes oreilles et écoute, cours jusqu'à mes yeux et ne perds rien de ce que tu verras.

HORN. — En tous les cas, vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l'anglais et d'autres langues, sans doute ; vous avez tous un don admirable pour les langues, ici. Êtes-vous fonctionnaire ? Vous avez la classe d'un fonctionnaire. Et puis, vous savez plus de choses que vous ne le dites. Et puis, à la fin, tout cela fait beaucoup de compliments.

ALBOURY. — C'est une chose utile, au début.

HORN. — C'est étrange. D'habitude, le village nous envoie une délégation et les choses s'arrangent vite. D'habitude, les choses se passent plus pompeusement, mais rapidement : huit ou dix personnes, huit ou dix frères du mort ; j'ai l'habitude des tractations rapides. Triste histoire pour votre frère ; vous vous appelez tous « frère » ici. La famille veut un dédommagement ; nous le donnerons, bien sûr, à qui de droit, s'ils n'exagèrent pas. Mais vous, pourtant, je suis sûr de ne vous avoir encore jamais vu.

ALBOURY. — Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai.

HORN. — Le corps, oui oui oui ! Vous l'aurez demain. Excusez ma nervosité ; j'ai de grands soucis. Ma femme vient d'arriver ; depuis des heures elle range ses paquets, je n'arrive pas à savoir ses impressions. Une femme ici, c'est un grand bouleversement ; je ne suis pas habitué.

ALBOURY. — C'est très bon, une femme, ici.

HORN. — Je me suis marié très récemment ; très, très récemment ; enfin, je peux vous le dire, ce n'est même pas tout à fait accompli, je veux dire les formalités. Mais c'est un grand bouleversement quand même, monsieur, de se marier. Je n'ai pas du tout l'habitude de ces choses-là ; cela me cause beaucoup de soucis, et de ne pas la voir sortir de sa chambre me rend nerveux ; elle est là elle est là, et elle range depuis des heures. Buons un whisky en l'attendant, je vous la présenterai ; nous ferons une petite fête et puis, vous pourrez rester. Mais venez donc à table ; il n'y a presque plus de lumière ici. Vous savez, j'ai la vue un peu faible. Venez donc vous montrer.

ALBOURY. — Impossible, monsieur. Regardez les gardiens, regardez-les, là-haut. Ils surveillent autant dans le camp que dehors, ils me regardent, monsieur. S'ils me voient m'asseoir avec vous,

ils se méfieront de moi ; ils disent qu'il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion. Ne vous fâchez pas de ce qu'ils disent. Être un lion est nettement plus honorable qu'être une chèvre.

HORN. — Pourtant, ils vous ont laissé entrer. Il faut un laissez-passer, généralement, ou être représentant d'une autorité ; ils savent bien cela.

ALBOURY. — Ils savent qu'on ne peut pas laisser la vieille crier toute la nuit et demain encore ; qu'il faut la calmer ; qu'on ne peut pas laisser le village tenu en éveil, et qu'il faut bien satisfaire la mère en lui redonnant le corps. Ils savent bien, eux, pourquoi je suis venu.

HORN. — Demain, nous vous le ferons porter. En attendant, j'ai une tête prête à éclater, il me faut un whisky. C'est une chose insensée pour un vieux comme moi d'avoir pris une femme, n'est-ce pas, monsieur ?

ALBOURY. — Les femmes ne sont pas des choses insensées. Elles disent d'ailleurs que c'est dans les vieilles marmites qu'on fait la meilleure soupe. Ne vous fâchez pas de ce qu'elles disent. Elles ont leurs mots à elles, mais c'est très honorable pour vous.

HORN. — Même se marier ?

ALBOURY. — Surtout se marier. Il faut les payer leur prix, et bien les attacher ensuite.

HORN. — Comme vous êtes intelligent ! Je crois qu'elle va venir. Venez, venez, causons. Les verres sont déjà là. On ne va pas rester derrière cet arbre, dans l'ombre. Allons, accompagnez-moi.

ALBOURY. — Je ne peux pas, monsieur. Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière ; ils clignotent et se brouillent ; ils manquent de l'habitude de ces lumières fortes que vous mettez, le soir.

HORN. — Venez, venez, vous la verrez.

ALBOURY. — Je la verrai de loin.

HORN. — Ma tête éclate, monsieur. Qu'est-ce qu'on peut ranger pendant des heures ? Je vais lui demander ses impressions. Savez-vous la surprise ? Que de soucis ! Je tire un feu d'artifice, en fin de soirée ; restez ; c'est une folie qui m'a coûté une fortune. Et puis il faut que nous parlions de cette affaire. Oui, les rap-

ports ont toujours été excellents; les autorités, je les ai dans la poche. Quand je pense qu'elle est derrière cette porte, là-bas, et que je ne connais pas encore ses impressions. Et si vous êtes un fonctionnaire de la police, c'est encore mieux; j'aime autant avoir à faire avec eux. L'Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n'a jamais quitté Paris. Quant à mon feu d'artifice, il vous coupera le sifflet. Et je vais voir ce qu'on a fait de ce sacré cadavre. (*Il sort.*)

CNC, pp. 9–14

Le fragment présenté s'ouvre par l'arrivée d'un personnage, se ferme par la sortie de l'autre. La situation du départ est simple: une rencontre non pas fortuite de deux personnages. L'un d'eux est venu réclamer à l'autre la restitution du corps d'un ouvrier mort sur le chantier lors d'un accident, mais l'autre ne s'empresse pas de le faire. La didascalie d'ouverture nous donne une information sur le lieu (l'action se passe à l'extérieur, dans le décor d'une végétation tropicale) et sur le temps (fin de la journée, crépuscule), c'est donc plutôt l'absence de didascalies qui attire l'attention. Petit à petit cette situation initiale commence à se compliquer car il s'avère qu'il ne s'agit pas d'une simple rencontre: un homme a fait intrusion dans le territoire de l'autre, il est entré sans permission. Dès le début nous sentons que l'autre ne voudra pas consentir à la demande de celui qui est venu pour livrer le corps. Bien qu'il n'y ait pas d'exposition au sens traditionnel, cette première scène nous donne beaucoup d'informations (les noms des interlocuteurs, qu'ils ne se connaissent pas, que quelqu'un est mort sur le chantier, qu'il y a un village à proximité, que la mère de la victime est venue «poser des branches sur le corps» mais «elle n'a rien trouvé» et ses cris terribles retentissent toute la nuit dans le village, que les devoirs dus au mort ne peuvent pas être accomplis, que l'un des personnages, le frère du défunt, a une mission: il est venu pour résoudre un problème qui est d'intérêt général, qu'il existe deux territoires: le chantier et le village), c'est la parole qui est très active, qui ne cesse pas d'agir sur les interlocuteurs, c'est à travers cette parole-action que nous apprenons toutes ces informations, elle est à la fois action et instrument de l'action.

Quant à l'attitude de deux personnages : celle de Horn est d'abord plutôt neutre, ni d'accueil ni d'hostilité, mais avec le temps il est de plus en plus en défense tandis qu'Alboury est dès son entrée en attaque, il a aussi l'avantage de bien voir son adversaire, par contre Horn ne voit pas distinctement l'autre, il devine plutôt sa présence car il est caché derrière l'arbre. Mais ni l'attaque ni la défense ne sont frontales. Cette première scène n'est qu'une reconnaissance des positions, une sorte de préambule d'une attaque. Les deux personnages tournent l'un autour de l'autre, sans changer leurs positions, ce qui rappelle, bien évidemment cette danse rituelle du Dealer et du Client de *Dans la solitude des champs de coton*. L'objet du conflit est déjà présenté mais nous ne savons pas toujours pourquoi Horn prétend remettre à plus tard la livraison du corps qui est réclamé par tout le village. L'action s'inscrit dans un cadre de causalité : la disparition du corps — un événement antérieur à cette rencontre a provoqué la venue d'Alboury et ainsi a déclenché une chaîne de conséquences. Remarquons que les répliques exprimées dans une politesse irréprochable (mais sans aucun sentiment personnel ce qui est aussi significatif car le thème du discours c'est le corps donc la mort), sans aucune marque d'agressivité, ont cependant une valeur d'attaque. Intéressante est aussi la réflexion sur la « valeur » de cette mort (heureuse, malheureuse, bonne, mauvaise) face aux possibilités de gagner la vie (avoir ou ne pas avoir un salaire). Son ambivalence d'une part attire l'attention sur la différence entre deux cultures, deux races, deux visions du monde, et de l'autre, est une attaque contre l'indifférence de Horn, la volonté de redonner à l'événement sa propre dimension (d'une tragédie). Mais Horn fait semblant toujours de ne pas remarquer la gravité du problème, il propose à Alboury un verre de whisky comme s'il voulait effacer ainsi la présence de l'autre, de tout ce drame qui devient de plus en plus tendu. Par ce geste il veut niveler la différence qui existe entre eux deux, peut-être c'est parce qu'il a peur de cette silhouette restant dans l'ombre, derrière l'arbre. Mais il n'arrive pas à faire asseoir l'autre à sa table. Alboury n'est pas dupe, par une sorte de danse masquée il refuse l'invitation et, conservant la distance, il renouvelle sa demande.

Bientôt nous apprenons encore une nouvelle, c'est que Léone, la femme de Horn (ce n'est pas très sûr) vient d'arriver et que depuis des

heures elle reste dans sa chambre parce qu'elle range ses paquets, ce qui irrite fortement Horn (son angoisse est maintenant double : causée par la femme qui ne veut pas sortir de sa chambre et par l'homme qui ne veut pas sortir de l'ombre). À cette occasion il voudra organiser une petite fête. Cachant son trouble grandissant il essaie d'éloigner le thème du corps réclamé par Alboury et initie la conversation sur le mariage mais Alboury refuse de nouveau son invitation à s'asseoir à la table, il explique que s'asseoir à la table du Blanc ne serait pas bien vu par les gardiens qui sont toujours là et qui observent.

L'évocation des gardiens joue un rôle très important dans cette scène, tout d'abord on ne sait pas de quel côté ils sont, apparemment ils devaient protéger Horn (le Blanc, chef de chantier) mais ils ont laissé passer Alboury sans permission ce qui pourrait constituer un danger pour lui. Les gardiens tracent aussi cette séparation de l'espace en deux territoires : le camp, le chantier avec toute cette organisation du « territoire du dedans » et le village, l'ombre, « territoire du dehors ». On ne peut pas traiter ici l'espace comme un simple fond de l'action, il est indissociablement lié aux populations qui l'habitent et à la thématique, il constitue le fondement même de l'action. Dans la scène présentée il y a une corrélation entre cet axe spatial dehors—dedans et l'organisation de la conversation qui, surtout de la part de Horn voulant éviter le sujet du corps, saute hors de ce thème mais revient bientôt dedans avec une force plus violente. L'oscillation incessante entre deux territoires et en même temps entre sujet et digression crée la tension dramatique de cette scène et constitue l'originalité de l'écriture koltésienne.

À part les gardiens il y a encore d'autres personnages qui sont présents par la parole : la mère de la victime, un conducteur de camion, la femme de Horn, les habitants du village, les autorités locales, la famille, les frères et les fonctionnaires de police dont le rôle est assez énigmatique, Horn prétend avoir d'excellents rapports avec eux mais au fond ils approfondissent encore son angoisse.

La polarisation qu'on observe au niveau de thèmes et des lieux s'étend aussi sur les personnages, ainsi est né le couple Horn—Alboury aux traits distinctifs : Blanc—Noir, de la lumière—de l'ombre, du dedans—du dehors, lion—chèvre, vieux—jeune, insensé—sensé. Quant

à l'action, elle aboutit à une impasse, toujours les mêmes thèmes sont présents : le corps, le whisky, l'attente, le mariage, ce qui n'empêche pas que la tension monte. Horn ne cède pas sur la question de la restitution immédiate du corps, cependant il paraît que c'est Alboury qui remporte une petite victoire dans le combat inauguré par cette première rencontre : il reste en possession de ses moyens tandis que Horn, de plus en plus nerveux, quitte le champ.

L'action du fragment présenté s'inscrit, comme nous l'avons déjà observé, dans un système régit par le principe de causalité, et se déroule par un enchaînement de cause et d'effets. Vinaver donne toute une liste de ces relations⁴⁰ :

- c'est parce qu'il y a eu mort d'homme que la mère de la victime s'est rendue sur les lieux pour accomplir les rites d'usage ;
- c'est parce qu'elle n'a pas trouvé le corps qu'elle va, à présent, tourner toute la nuit dans le village en poussant des cris ;
- c'est parce que les cris de la vieille empêcheraient le village de dormir qu'Alboury est venu réclamer la restitution du corps immédiatement, c'est-à-dire avant la tombée de la nuit ;
- c'est parce qu'il convient « d'arranger un peu » le corps « pour une présentation plus correcte à la famille » que Horn remet au lendemain la satisfaction de cette requête ; à moins qu'il n'y ait, derrière cette cause avancée par Horn, une autre cause qui nous échappe ;
- c'est parce que ce délai est inacceptable, étant donné que le village ne peut être privé de sommeil toute une nuit, qu'Alboury s'incrute ;
- c'est parce que l'incrustation d'Alboury, là tout près mais dans l'ombre, lui est insupportable que Horn l'invite à venir à sa table boire un whisky ;
- c'est parce que la démarche d'Alboury est inhabituelle, et parce que le franchissement par lui des limites du chantier est inexplicable, et peut-être aussi en raison de l'arrivée de « sa femme » ou encore par le fait de la combinaison de ces trois facteurs, à quoi s'ajoute la résistance d'Alboury à son invitation à « sortir de l'ombre » et à venir « à la table », que la tête de Horn se met à « éclater », qu'il

⁴⁰ M. Vinaver (dir.) : *Écritures dramatiques...*, pp. 76–77.

fait au jeune Noir des confidences déplacées, que tous les sujets s'embrouillent de plus en plus dans son discours, jusqu'à ce qu'il déserte enfin le champ des opérations.

En même temps « l'action s'engendre et progresse par une poussée langagière de caractère aléatoire, par un mouvement apparemment désordonné de reptation, de juxtaposition, de chevauchement d'éléments composant le tissu des paroles échangées.

La dualité de l'essence même de l'action — causale et aléatoire —, la simultanéité en tout instant de ces deux "états" se relie avec la mixité du statut de la parole. Il arrive ce qui doit arriver, et en même temps tout autre chose pourrait arriver. Hasard et nécessité, dans notre réception du texte, sont inextricablement mêlés »⁴¹.

Michel Vinaver avoue que l'œuvre suit le schéma traditionnel d'une pièce de théâtre qui se concentre sur la résolution d'un problème posé au début mais il ajoute tout de suite que ce qui constitue l'originalité de Koltès c'est la jonction de deux problèmes à résoudre : celui d'Albourny qui consiste à récupérer le corps du défunt et celui de Horn qui consiste à retarder, peut-être même à éviter cette livraison. C'est surtout ce deuxième qui éveille la curiosité, le spectateur/lecteur ne sait pas ce qui empêche Horn de satisfaire à la demande d'Albourny. Son comportement est obscur, tandis qu'au début c'est le personnage d'Albourny qui donnait l'impression d'être plus mystérieux. Et ces deux suspenses sont créés, concentrés, déjà dans la première scène. Vinaver parle encore du deuxième système générateur de tension dans le texte : « À ce système d'attente s'en juxtapose un autre au niveau moléculaire du texte. Là, de réplique en réplique, une micro-attente s'institue, qui se résout pour faire place à une nouvelle. Les surprises, les fulgurances ne cessent pas. Alors que le premier système de tension est nourri par les éléments de la fable, le deuxième s'alimente en énergie dans le réseau thématique »⁴².

La pièce de Koltès est intéressante aussi par la coexistence de deux modes de progression dramatique qui sont caractérisés par Vinaver

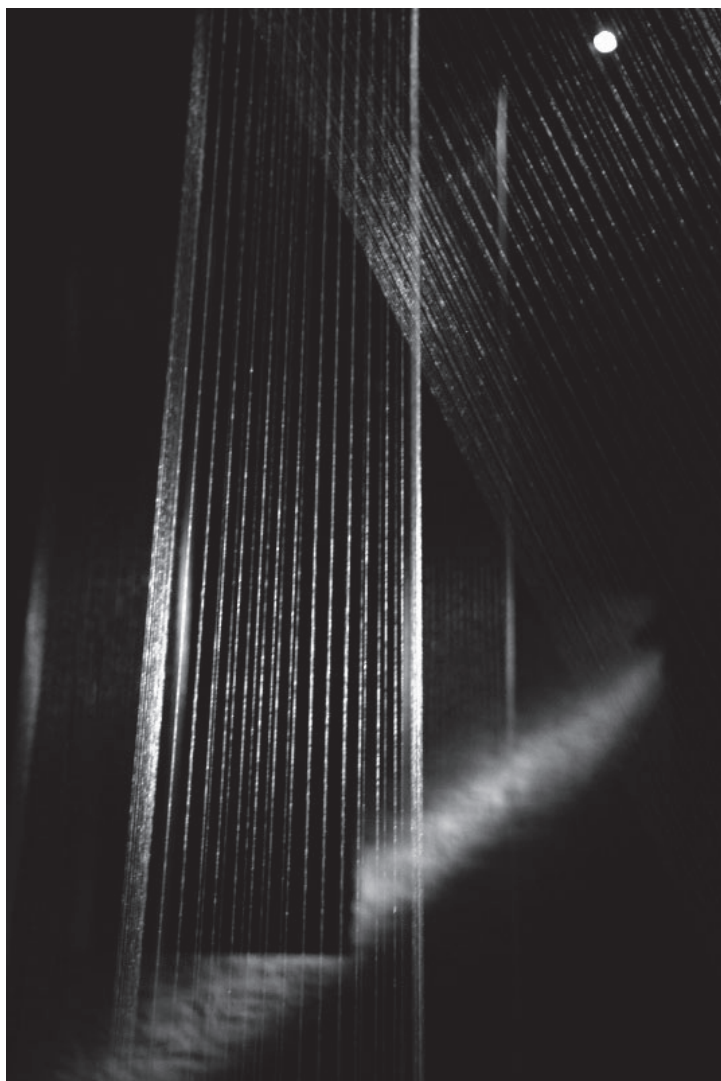
⁴¹ Ibidem, pp. 77—78.

⁴² Ibidem, p. 81.

comme : « pièce-machine » et « pièce-paysage »⁴³. La pièce est « machine » parce qu'on observe l'avancement de l'action par engrenage de causes et d'effets, mais elle est aussi « paysage » parce qu'à côté de l'intrigue c'est aussi la parole qui devient l'élément dominant.

Cette courte analyse n'a pas épuisé, bien évidemment, tous les méandres du texte koltèsien mais, peut-être, elle a permis au moins de prendre conscience de toute la complexité de son écriture.

⁴³ Selon Vinaver on a affaire à une pièce-machine lorsque l'avancement de l'action se fait par enchaînement de cause et d'effet et le principe de nécessité, par contre dans la pièce-paysage l'avancement de l'action se fait par une juxtaposition d'éléments discontinus, à caractère contingent. Ibidem, p. 901.



L'Autre — vendeur d'illusions

Dans la solitude des champs de coton (1986) est la pièce peut-être la plus reconnaissable, souvent considérée comme la pièce maîtresse de l'œuvre koltèsienne, le sommet de l'art qu'aucune analyse ne peut éclairer ni expliquer. Nous n'avons pas non plus l'ambition de percer l'énigme de ce texte, qu'il garde son secret. Nous voudrions seulement, à sa base, proposer une réflexion sur le problème qui nous préoccupe dès le début dans notre analyse et que cette pièce démontre de manière simple mais en même temps très persévérante et saisissante : le problème de la relation à l'Autre.

La Solitude — « pièce transcendante », comme l'appelle Christophe Bident — met en scène une situation absolument fondamentale pour le théâtre, mais aussi fondamentale dans la vie de chaque homme, à savoir la rencontre de deux êtres. C'est une véritable exégèse de cette situation : « Je lis *La Solitude*, écrit Bident, comme une pièce transcendante, celle qui rend toutes les autres possibles à posteriori : c'est le degré zéro de l'œuvre, l'énergie impulsée, l'origine mais qui arrive à la fin. Ce n'est pas un texte ouvertement théâtral, c'est un dialogue où il y a plutôt que des personnages, des instances de parole, des "points de singularité". Ce qu'ils "dealent" est peut-être moins la drogue, le sexe, la mort, que leur rapport lui-même, et dans *La Solitude*, c'est la complexité, voire la possibilité du rapport à l'autre qui se dit. C'est la rencontre de deux êtres mis à nu, un affrontement d'où jaillit la question de l'être-ensemble. La pièce n'a pas *un* sens et le spectateur doit rester libre d'inventer ou de neutraliser l'objet du

deal»¹. Comme le constate Patrice Chéreau, la pièce comporte toutes les figures possibles d'une rencontre entre deux personnes.

Dans les chapitres précédents nous avons esquissé déjà la composition de la pièce et ses principaux enjeux, rappelons donc seulement brièvement qu'elle met en scène deux protagonistes — le Dealer et le Client qui se rencontrent par hasard la nuit dans une rue déserte et mènent un long combat verbal dont l'objet est une négociation, un *deal* qui cependant ne porte pas sur des marchandises concrètes : drogue, sexe, armes. L'objet de ce commerce singulier et du conflit en même temps n'est jamais nommé, ce qui reste c'est le désir, l'autre grand thème, à côté de celui de l'Autre, de notre analyse. Quant à la forme, le texte de la pièce, dépourvu de didascalies et de répartitions en actes et scènes, est un dialogue entre ces deux hommes qui échangent des répliques interminables parce que ni l'un ni l'autre ne veulent dévoiler ce qu'ils désirent : le Dealer refuse de dire ce qu'il veut vendre et le Client ne dit pas ce qu'il cherche. La seule chose qui reste c'est donc l'échange de coups.

Koltès ne s'exprime pas sur les sources littéraires qui ont inspiré sa pièce mais nous ne pouvons pas nous empêcher d'indiquer au moins deux textes qui semblent influencer cette œuvre. La première analogie qui s'impose c'est celle entre *En attendant Godot* de Beckett et la pièce de Koltès : la rencontre de deux personnages solitaires, sans identité, inexplicablement complémentaires, liés l'un à l'autre par une sorte de dépendance mutuelle, qui ont besoin de se parler pour tuer le temps, dans l'attente d'un certain Godot. Une clownerie métaphysique qui met face à face deux êtres qui se parlant, s'insultant, se rapprochant et s'éloignant s'adressent des reproches qui touchent le fond de leurs âmes, le sens souterrain de leur vie. Pour Vladimir et Estragon la solution pour se libérer de leur sort pourrait être la mort mais la corde se casse donc ils sont condamnés à continuer. Pour le Dealer et le Client la solution pourrait être la formulation, l'aveu de leurs désirs, mais le problème c'est qu'ils ne sont plus capables de communiquer, ils n'ont plus rien à échanger, plus rien à désirer. Une autre analogie qui s'impose c'est

¹ Ch. Bident : « Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante ». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 63.

l'analogie entre le texte de Koltès et, suggéré déjà par nous, un dialogue philosophique à la manière du XVIII^e siècle. Patrice Chéreau lui-même préparant les premières mises en scène de la pièce hésitait entre l'entrée de clowns et la pure dialectique². En ce qui concerne cette deuxième esthétique il faut évoquer sans doute Diderot (tout en écrivant *La Solitude*, l'auteur relisait ses plus grands textes) surtout avec son *Neveu de Rameau*, la forme dialectique par excellence, qui met en scène « Lui » et « Moi ». « Lui » est le neveu du musicien, compositeur des *Indes galantes*. « Moi » est un philosophe, certainement l'auteur — homme plein d'antinomies et d'incohérences. Il y a aussi une source autobiographique. Il s'agit d'une situation vécue par Koltès à New York où un soir, dans un hangar il a été abordé par un homme qui lui a dit : J'ai tout ce que tu veux, du shit, de l'héro, de la coke, de l'ecstasy, du crack. À quoi Koltès a répondu qu'il ne voulait rien.

Comme le point de départ de la pièce est le *deal*, nous proposons de commencer par cette notion dont Koltès fait le premier principe, absolument fondamental dans toute relation humaine, voire celle qui concerne les sentiments, le côté affectif de l'homme. La définition du *deal* qui est donnée en exergue de la pièce nous introduit dans le monde du commerce où tout s'achète et se vend. D'ailleurs Koltès avoue ouvertement que selon lui la manière commerciale s'applique le mieux aujourd'hui à l'analyse des rapports humains :

La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît le plus proche de la réalité ; c'est de cette façon-là que j'ai envie d'en parler en tout cas, où encore je me sens le plus libre. Ce n'est pas non plus que j'ignore l'affectivité ; l'affectivité existe aussi dans le commerce. Par contre, si je ne vois guère de tendresse systématique dans ces relations-là, je rencontre pourtant de l'enthousiasme, des choses comme cela. Je n'écris pas de scènes sentimentales, c'est clair. Je n'ai pas ce souci-là de la tendresse ; c'est

² Il prenait aussi comme référence le dialogue platonicien : « Plutôt que de retenir la piste du "dialogue philosophique dans la manière du XVIII^e siècle", il faudrait parler de la méthode "socratique" qui consiste à faire accoucher l'autre d'une vérité qu'il ne soupçonnait pas lui-même ». P. Chéreau, *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5.

quelque chose qui apparaît toute seule, ou qui n'apparaît pas... comme dans la vie³.

Pour bien entrer dans l'atmosphère de la pièce citons après Koltès cette définition, sorte de prologue donné en italiques, écrit dans la langue classique du XVII^e siècle, très soignée, les formules qui y sont contenues auront leur importance tout au long du dialogue :

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens — dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique —, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.

SCC, p. 7⁴

Nous pouvons nous poser la question de savoir pourquoi Koltès a choisi un mot étranger pour parler d'un phénomène qui a sa propre dénomination en langue française. Franck Evrard dans son analyse de la pièce suggère que le mot anglais qui est une abréviation de *drug dealer* signifiant un « revendeur de drogue » devait renforcer l'étrangeté inquiétante de ce type de transaction et introduire le lecteur/spectateur dans un autre monde, un autre « espace-temps en marge du réel, qui possède sa logique et ses lois propres »⁵. Evrard remarque aussi

³ B.-M. Koltès : « Entretien avec Véronique Hotte ». *Théâtre/Public* 1988, n° 84, novembre/décembre, in : Idem : *Une part de ma vie. Entretiens 1983—1989*. Paris, Éditions de Minuit 1990, pp. 127—128.

⁴ B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Éditions de Minuit 1986, p. 7. Comme dans le cas de deux pièces précédentes, analysées par nous, ici aussi tous les renvois de pages à cette pièce se feront par la simple indication de numéro de page donné immédiatement après la citation et précédé d'abréviation du titre : SCC.

⁵ F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la solitude des champs de coton »*. Paris, Ellipses 2004, p. 20.

que l'emploi de ce mot singulier renvoie le lecteur à un langage particulier, «un langage codé réservé à quelques initiés»⁶, et l'invite ainsi à chercher un double sens dans cette conversation apparemment banale.

Ce qui peut faciliter la compréhension de la pièce c'est, sans doute, la représentation scénique (nous allons nous référer surtout à celle de 1995, troisième version donnée à la Manufacture des Éilletts d'Ivry, avec Pascal Greggory dans le rôle du Client et Patrice Chéreau, le Dealer) et le texte de Koltès *Si un chien rencontre un chat...*, une sorte de parabole animale parlant d'une hostilité fondamentale et de nature entre les êtres humains. Le texte qui initialement se trouvait dans le programme de la première mise en scène (1987) de Chéreau a été ensuite réédité dans *Prologue* aux Éditions de Minuit, en 1991. Il résume toute la philosophie de Koltès sur les relations entre les hommes, la philosophie très pessimiste qui, à vrai dire, ne donne aucune chance à la bonté, à l'amitié, à l'amour. C'est parce que l'hostilité qui est propre à la nature de l'homme, est déraisonnable, qu'elle n'a besoin d'aucune cause, qu'«on peut tuer sans raison»⁷. Cependant, comme toujours chez Koltès, ce qui conditionne cette hostilité c'est le contexte spatio-temporel, il faut que ces

deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune, sans langage familier, se trouvent par fatalité face à face — non pas dans la foule ni en pleine lumière, car la foule et la lumière dissimulent les visages et les natures, mais sur un terrain neutre et désert, plat, silencieux où l'on se voit de loin, où l'on entend marcher, un lieu qui interdit l'indifférence, ou le détour, ou la fuite⁸.

Encore une fois l'espace et le temps sont fondamentaux dans l'univers koltésien. Nous allons donc voir à quel espace nous avons affaire dans cette pièce dépourvue complètement de didascalies et comment il est suggéré par l'auteur dans son texte même.

⁶ Ibidem.

⁷ B.-M. Koltès: «Si un chien rencontre un chat...». In: Idem: *Prologue et autres textes*. Paris, Éditions de Minuit 1991, pp. 122—123.

⁸ Ibidem.

Les difficultés qui se posent aux acteurs pendant la représentation résultent surtout du fait que *La Solitude* n'est pas un texte ouvertement théâtral, c'est un dialogue, qui exige une mise en jeu mais qui exige en même temps de l'acteur que son corps fonctionne différemment. C'est surtout la langue de Koltès qui est très exigeante et qui fait que «les comédiens doivent sentir ce qu'ils disent plus que le penser»⁹, ils doivent agir beaucoup plus à travers leur langage que par le geste ou l'action. La parole compte autant, parfois même plus, que l'acte, elle est très liée à l'endroit où elle est prononcée. C'est l'espace qui conditionne la parole et les sentiments. Koltès est très sensible à la justesse du mot prononcé dans un espace précis, c'est ce que ses textes exigent des comédiens. Nous savons d'ailleurs que les personnages intéressent Koltès surtout par leurs discours et non pas par l'action qu'ils exercent sur la scène, ce qui compte pour lui, c'est la langue, l'énoncé et non pas l'action des personnages :

Les langages m'intéressent : c'est pourquoi je fais du théâtre. Si je jouais du bongo, je les transcrirais avec mon bongo. Chaque individu se reconnaît à sa manière de dire. [...] Une fois que j'ai trouvé les différentes façons de parler, les personnages sont là et je pourrais entasser des milliers de pages, inventer ce qu'ils ont fait, ce qu'ils sont. [...] Les mots provoquent les situations, je construis mes histoires comme des polars. [...] L'important, c'est ce qui se passe dans ce que disent les gens... Au théâtre, c'est essentiel¹⁰.

Durant ses nombreux voyages Koltès a fait l'expérience de l'altérité, puis cette altérité est devenue le thème principal de ses pièces. *Dans la solitude des champs de coton* traite ce thème de façon particulière, car il met face à face deux hommes qui, apparemment, ne devaient pas représenter de grandes différences ni sur le plan de la culture, de la civilisation, ni sur celui de la mentalité, les deux parlent la même

⁹ Propos de Moïse Touré sur la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, recueillis par F. Meyrous, *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.

¹⁰ M. Bataillon : «Koltès, le flâneur infatigable». *Théâtre en Europe* 1988, n° 18, septembre, pp. 26—27.

langue, la langue littéraire. Bien que l'auteur insiste sur le fait que le rôle de Dealer soit interprété par un acteur noir¹¹, nous savons que ce n'est pas la couleur de la peau qui, selon lui, était l'unique raison de l'hostilité entre les hommes. Koltès voulait cependant que les différences entre ces personnages soient manifestes au niveau de leurs paroles (c'est pourquoi il n'écrivait jamais deux répliques le même jour) et de leurs personnalités. Il imaginait le Dealer comme « un bluesman, imperturbablement gentil, doux, un de ces types qui ne s'énervent jamais, ne revendiquent jamais » et le Client comme « un agressif écorché, un punk de l'East Side, imprévisible, quelqu'un qui me terrifie »¹², alors un chanteur de blues et un punk : « deux conceptions de vie absolument opposées, et c'est ce qui compte. Quand la distance entre deux personnes est aussi grande, qu'est-ce qu'il reste ? La diplomatie, c'est-à-dire le langage »¹³. Bien évidemment il est impossible d'analyser ces personnages en se référant aux principes psychologiques d'identité, à la notion de caractère. Comme souvent chez Koltès nous avons l'impression que l'intérieur des personnages n'est pas montré parce qu'il est voilé par l'obscurité du lieu de rencontre (nous avons parlé de la prédilection de l'auteur pour les heures nocturnes), par la nuit. Privés de leurs données personnelles (l'absence de nom propre est un symptôme de la perte d'identité), biographiques, psychologiques, sociales, réduits aux paroles prononcées, les deux personnages semblent privés d'identité et d'intériorité, désignés uniquement par leurs fonctions socio-économiques, les rôles qu'ils jouent dans la transaction commerciale, ils sont deux forces agissantes, deux actants dont l'existence se limite à ce *deal*, une forme de jeu entre l'attraction et la répulsion, la violence et la séduction, jeu qui entraîne aussi les spectateurs, un peu contre eux-mêmes, dans ce monde inquiétant où l'on ne sait jamais d'où

¹¹ La couleur de la peau du Dealer est suggérée dans le texte de la pièce à travers les références à l'esclavage : « esclaves des mêmes froids » (SCC, p. 11), « comme ceux qui, nés d'esclaves, rêvent qu'ils sont fils de maîtres » (SCC, p. 36).

¹² Entretien avec Colette Godard, *Le Monde* 1986, 13 juin, in : B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 67.

¹³ Entretien avec Colette Godard, *Le Monde* 1987, 12 janvier.

vient l'offre ni vers qui part la demande. Koltès est loin de s'intéresser aux motivations causales de ses personnages, il renonce aux explications psychologiques, ce qui est important pour lui c'est le « comment » et non pas le « pourquoi » :

On a trop souvent tendance, lorsqu'on vous raconte une histoire, à poser la question « pourquoi ? », alors que je pense que la seule question à se poser est « comment ? ». Si vous restez à votre fenêtre, et que vous regardez les gens passer, vous ne vous demandez pas tout le temps : pourquoi cet ivrogne s'est-il saoulé ? Pourquoi cette jeune fille a-t-elle des cheveux gris ? Pourquoi cet homme parle-t-il tout seul ? Parce qu'une réponse à ces questions serait probablement banale, partielle, conduisant à toutes les erreurs et à tous les préjugés¹⁴.

Une telle conception de personnage, dont nous avons parlé dans le chapitre intitulé *Retour du personnage théâtral*¹⁵, s'inscrit dans la caractéristique du personnage du théâtre contemporain. Dépourvus d'identité immuable les personnages dans la pièce analysée se construisent dans cet affrontement, c'est cette confrontation qui les modèle comme une sorte de « matière première fragile — et le personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toute façon révolté, et encore indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse »¹⁶.

Voyons donc ce qui sort de ce travail de modelage des personnages confrontés à leur altérité. La première différence entre le Dealer et le Client concerne leurs origines, c'est-à-dire, leur rapport aux origines. Le Dealer, contrairement au Client qui renie ses origines familiales, évoque souvent son passé, ses racines, ses souvenirs. Par contre le Client semble n'avoir aucun point d'attache, aucun souvenir, comme s'il avait rompu tous les liens avec l'humanité. La nostalgie et les absents le dégoûtent,

¹⁴ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest ». In : Idem : *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 115.

¹⁵ Voir p. 51—75 du présent travail.

¹⁶ Lettre à Hubert Gignoux, avril 1970, in : B.-M. Koltès : *Lettres*. Paris, Éditions de Minuit 2009.

il éprouve de la méfiance et de la peur à l'égard du monde : « je suis celui qui a peur et qui a raison d'avoir peur » (SCC, p. 32). Face au Dealer il est très enfermé, il est conscient de sa position inférieure : « vous connaissez ces rues, vous connaissez cette heure, vous connaissez vos plans ; moi, je ne connais rien et moi, je risque tout » (SCC, p. 32). Le Dealer, sûr de lui-même, de sa supériorité dans la confrontation, parce qu'il connaît le territoire et les règles du jeu, affirmant à chaque pas sa dignité, se sent cependant menacé par l'altérité, l'étrangeté du Client. Le Dealer est bien enraciné dans ce bas spatial, attaché au monde matériel, tandis que le Client donne l'impression de vivre dans un espace aérien, hors la terre : « Et si je suis ici, en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là » (SCC, p. 19). Sans aucune attaches le Client accepte les décisions du destin, il se laisse guider par le hasard, ce qui crée l'impression de l'inexistence de désirs, de la mort du désir. D'ailleurs le Client lui-même semble aspirer à « un degré zéro de l'existence », il « revendique le vide, l'oubli de soi, la dissolution dans le temps et l'espace »¹⁷. Dépourvu de sentiments, de projets, de raisons d'agir, plongé dans sa solitude hautaine, une étrangeté singulière, il veut être zéro, un grand Rien. Les sentiments sont pour lui de fausses valeurs qui « ne s'échangent que contre leurs semblables ; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvres qui singe le commerce » (SCC, pp. 49—50). Dans son attitude nihiliste il refuse tout, il nie tout — l'amour, l'amitié, la camaraderie : « Car je sais dire non et j'aime dire non, je suis capable de vous éblouir de mes non, de vous faire découvrir toutes les façons qu'il y a de dire non » (SCC, p. 27). Face au Dealer, supposant son agressivité, il adopte d'abord une position défensive mais avec le temps, petit à petit, il change l'attitude, abandonne son rôle de victime, jusqu'à devenir lui-même l'initiateur de l'attaque, c'est lui qui a le dernier mot dans la pièce : « Alors, quelle arme ? » (SCC, p. 61). L'altérité, une étrangeté singulière et inégalité, c'est à quoi se heurte le Dealer en abordant la nuit, dans une rue déserte, un certain personnage auquel il attribue le rôle du Client que celui-ci rejette car, au moins au

¹⁷ F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 37.

début, il nie vouloir acheter quelque chose. Le Dealer, très attaché à son statut de vendeur qui crée toute sa personnalité, trouve les moyens de la défense justement dans cette identité, dans sa dignité et dans l'espace qui est son espace personnel dont il a parfaitement maîtrisé les secrets et les codes. Les deux personnages se construisent dans une opposition parfaite : « l'un est le dealer, l'autre le client. L'un préfère la nuit, l'illicite, l'autre la lumière (électrique), le légal. L'un peut être associé au chaud, l'autre au froid, [...] l'un donne la taloche, l'autre la reçoit et l'un est l'homme du non et l'autre le champion du oui »¹⁸.

Opposés l'un à l'autre, ancrés dans leurs différences, les deux personnages forment cependant un couple inséparablement lié par la nature de leur relation, cette relation qui leur permet d'exister. Le Dealer n'existe pas sans le Client et inversement. La transaction commerciale est leur raison d'être. Et le désir, quelle place occupe-t-il dans cette relation ? Nous en parlerons un peu plus tard. Les rôles du Dealer et du Client sont attribués aux personnages dès le début de la pièce. C'est le Dealer qui en inaugurant ce duel verbal impose à l'autre la fonction de Client que celui-ci accepte finalement, en attribuant à son tour, à l'inconnu le rôle de quelqu'un de suspect, peut-être d'un meurtrier. Il est intéressant de voir comment le Client ancré dans son rôle de victime ne fait rien pour interrompre cette situation, pour quitter ce lieu étrange et hostile. La seule chose qu'il essaie de contester c'est d'avoir un désir. Franck Evrard dans son analyse de la pièce parle de la réversibilité des rôles : « Ce jeu éminemment théâtral finit par rendre les identités vacillantes et indéterminées, par suggérer la possibilité d'inversions. Dans ce commerce qui s'est instauré entre les deux êtres, il semble vers la fin de la pièce que le véritable client est le dealer. Celui ne cesse en effet de demander à l'autre entre injonction et supplication de lui demander quelque chose »¹⁹. Les deux personnages sont réunis aussi au niveau du manque, celui de marchandise concrète chez le Dealer et celui de désirs

¹⁸ I. Girkinger : *La solitude à deux. La pièce « Dans la solitude des champs de coton » de B.-M. Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*. Frankfurt am Main, Peter Lang 2001, p. 35.

¹⁹ F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 39.

chez le Client. Cette réversibilité des rôles nous permet d'envisager tout le dialogue comme une sorte d'hallucination d'un seul être prononçant ses fantasmes et désirs profondément refoulés, inavoués jusqu'à là, un homme seul qui cherche sa complétude dans l'altérité de cette part obscure et inconnue de lui-même. Bien évidemment nous sommes loin d'envisager ce jeu de rôles en termes psychologiques comme jeu de caractère, c'est un flux de paroles, des phrases qui, « en une sorte d'ivresse vertigineuse, multiplient les leitmotivs, accumulent fiévreusement les comparaisons et les métaphores, oscillent entre la demande et l'injonction, la complicité et l'avertissement, tendent à abolir les différences entre les deux personnages »²⁰. Ce sont les mots prononcés, souvent les mêmes mots que ceux de la réplique précédente, utilisés dans différentes variations (au « Méfiez-vous du marchand » (SCC, p. 53) fait écho le « Méfiez-vous du client » (SCC, p. 59)), les parallélismes des structures phrastiques (« N'avez-vous rien dit que » (SCC, p. 61) / « N'avez-vous rien proposé que ») qui, comme le remarque Evrard, « créent un effet de similitude entre les deux corps parlants ». Malgré certains signes d'information donnés par l'auteur au commencement de la pièce et prononcés par le Dealer : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (SCC, p. 9) on peut confondre facilement les rôles des personnages, du « pourvoyeur » et du « qué-mandeur », ces rôles auxquels correspondent dans la phrase citée les verbes clés de la pièce : « désirer » et « fournir », les verbes, comme il s'avère, vides de sens car l'un n'est pas capable de formuler son désir, l'autre — de le réaliser.

Avant de passer au thème du désir, thème d'importance majeur dans la pièce, arrêtons-nous un moment sur ce qui est absolument indissociable des personnages, du langage et du thème même, à savoir l'espace, cet espace qui, comme souvent chez Koltès, est à l'origine de toute la situation conflictuelle. Comme le texte théâtral est dépourvu de didascalies, l'espace est évoqué et décrit uniquement dans le dialogue, ce qui fait qu'une relation singulière s'établit entre l'écriture et l'espace. L'espace s'accroît non pas seulement comme une certaine localisation

²⁰ Ibidem, p. 40.

mais aussi dans le mouvement scénique, dans les trajectoires, les positions des personnages, ce qui crée toute une configuration spatiale intéressante et bien significative. En ce qui concerne la localisation, nous avons très peu d'informations, nous savons seulement qu'il s'agit d'un espace nocturne, neutre et abstrait, ce qui renvoie moins, comme le remarque Franck Evrard, «à une réalité sociale qu'à une topographie imaginaire marquée par les oppositions obscurité/lumière, nature/civilisation»²¹. Cette indétermination, manque d'identification référentielle qui ne permet de créer aucune illusion réaliste a, bien évidemment, une signification — c'est que la rencontre de ces deux êtres se fait dans un espace archétypal, indéfini, «un lieu intemporel, imaginaire et fantasmatique, celui d'un désert élémentaire antérieur à tous les autres espaces»²². Rappelons que la définition du *deal* donnée au début de la pièce associe cette transaction à une temporalité indéfinie en privilégiant les heures nocturnes.

Tel est l'espace de la rencontre qui est en même temps l'espace du conflit. C'est lui qui impose les règles de l'affrontement, cet affrontement qui doit mener jusqu'à l'attaque, car, apparemment homogène, l'espace se fonde sur l'opposition entre deux territoires : celui du Dealer et celui du Client. Au moment où ce dernier transgresse le territoire du Dealer où il se sent bien enraciné, l'ordre établi est perturbé, deux territoires différents se rencontrent mais sans la possibilité de trouver un lieu commun, un lieu d'entente car, enfermés dans leurs mondes, les deux personnages gardent toujours leurs distances. Ces deux territoires répondent, bien évidemment, aux mondes opposés des protagonistes : le monde régi par les lois de la jungle où règnent la violence, la haine, l'instinct de conservation, c'est le territoire obscur et dangereux du Dealer, territoire qui ne connaît ni ordre ni justice ; le monde civilisé, soumis à des lois, associé à la lumière, c'est le monde et le territoire du Client. L'opposition très nette donc entre l'état de nature et l'état de civilisation, entre la lumière et l'obscurité. Mais, comme le remarque à juste titre Franck Evrard, «l'imaginaire koltèsien ne se réduit pas à cette opposition simpliste et réductrice entre la lumière euphorique

²¹ Ibidem, p. 26.

²² Ibidem.

et les ténèbres dysphoriques. La lumière peut être aussi affectée d'un coefficient de négativité quand elle est liée à l'expression du désir²³. Et il rappelle à ce propos les mots du Client : « Je préfère la lumière électrique et j'ai raison de croire que toute lumière naturelle et tout air non filtré et la température des saisons non corrigée fait le monde hasardeux » (SCC, p. 24). Franck Evrard voit dans cette prédilection pour la lumière électrique et la méfiance envers le soleil « l'expression métaphorique de l'indétermination et de l'ambiguïté du désir, soumis aux caprices du hasard ou de la pulsion »²⁴.

Les déplacements des personnages, leurs trajets pour essayer de franchir la frontière invisible et pénétrer dans le territoire de l'autre, ce qui constitue l'essence même de la pièce, ont été fortement exploités par les metteurs en scène, nous en avons parlé dans le chapitre *Espace — temps, lumière — obscurité* de la première partie de notre travail. Cette chorégraphie abstraite dans l'espace qui rappelait une sorte de danse rituelle était associée, dans la version de Patrice Chéreau, celle de 1995, à un jeu de lumière où l'éclairagiste Jean-Luc Chanonat a utilisé quatre grands projecteurs pour marquer les cercles du territoire de chacun des personnages²⁵. Rappelons à l'occasion que le thème de la transgression des frontières n'est pas étranger à Koltès qui, lui-même, a souvent traversé les frontières, tout comme ses personnages qui peut-être ne voyagent pas à travers le monde entier mais sont constamment à la recherche d'un lieu où être, d'un bon lieu.

Franck Evrard en analysant les déplacements des personnages et les champs lexicaux (celui de la géométrie, de la topologie, de la géographie et de la physique) attire l'attention sur l'opposition entre la ligne droite et la courbe, entre le haut et le bas, ainsi il décrit toute une configuration spatiale et temporelle abstraite qui, d'après lui marque d'une part la nécessité de la confrontation mais de l'autre aussi l'impossibilité de la véritable rencontre et l'incompatibilité entre les deux personnages. La lecture symbolique et axiologique du texte de la pièce qui en résulte propose une nouvelle interprétation du désir (analysé ici

²³ Ibidem, p. 28.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Voir p. 85 du présent travail.

à travers des métaphores de mouvement): « le désir est ce qui désaxe au sens géométrique l'être humain, par rapport à une ligne droite »²⁶. L'apparition du Dealer sur le trajet droit du Client, qui devait le mener à « un point lumineux », l'a modifié et a rendu fatal: « la ligne sur laquelle vous vous déplaçiez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale » (SCC, p. 18). Le Client accuse le Dealer de faire « délibérément » un écart pour couper sa route: « l'écart que vous faisiez pour vous placer sur mon chemin » (SCC, p. 14), ce qui a effectivement causé qu'il s'est perdu: « et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur où je me suis perdu » (SCC, p. 20). Le trajet suivi par les deux hommes est d'autant plus important qu'il indique celui qui a voulu le premier se déplacer vers l'autre pour le contacter. Le Dealer interprète la courbe effectuée par le Client non pas comme « un écart pour l'éviter » (SCC, p. 17) mais comme un signe de rapprochement: « Car quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu'elle était, est devenue tordue lorsque vous m'avez aperçu » (SCC, p. 17); « et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi » (SCC, p. 17). C'est dans ce sens-là que le trajet effectué par les personnages devient « la ligne intérieure du désir, droite pour le plus fort, courbe pour le désirant »²⁷. Mais les deux personnages se déplacent toujours selon deux plans distincts qui ne se couperont jamais, ce qui traduit leur solitude définitive. En plus le trajet du Client est devenu fatal, comme fatal est le regard du Dealer qui guette le trajet et chaque mouvement de son interlocuteur. Le rôle du regard est absolument primordial dans la pièce, intimement lié aux déplacements le regard trouble, torture, trahit le désir:

LE CLIENT

[...]

Or sachez que ce qui me répugne le plus au monde, plus même que l'intention illicite, plus que l'activité illicite elle-même, c'est

²⁶ F. Evrard: *Étude sur Koltès: « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 31.

²⁷ A. Dizier: « Dans la solitude des champs de coton ». Bernard-Marie Koltès. Paris, Bertrand-Lacoste 2002, p. 32.

le regard de celui qui vous présume plein d'intentions illicites et familial d'en avoir ; non pas seulement à cause de ce regard lui-même, trouble pourtant au point de rendre trouble un torrent de montagne, — et votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau — mais parce que, du seul poids de ce regard sur moi, la virginité qui est en moi se sent soudain violée, l'innocence coupable [...]

SCC, pp. 19–20

Mais les regards courent dans la pièce de deux côtés, en se croisant, se rapprochant et s'éloignant sans cesse ils dessinent dans l'espace tout un labyrinthe où se cachent la peur, le désir, des fantasmes le plus refoulés. Claude Stratz constate dans sa conversation avec Patrice Chéreau que *La Solitude* est « une pièce sur le regard »²⁸. Effectivement chacun des personnages n'existe que par le regard de l'autre, n'est défini que par l'image que l'autre lui renvoie. En se regardant les deux personnages s'attribuent réciproquement des rôles mais à vrai dire on ne sait pas qui ils sont, ils ne se présentent pas, la pièce ne commence pas par l'exposition qui nous informerait sur l'identité du Dealer, ses intentions et la raison pour laquelle il se trouve dans ce lieu. La pièce commence par l'attaque directe de ce personnage sur l'autre, remarqué tout à coup sur un terrain qui n'est pas le sien, et l'interprétation immédiate de son comportement : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (SCC, p. 9). En mettant l'autre dans la position de client, le Dealer s'attribue à lui même celle de vendeur. Nous assistons donc à un jeu de rôles : « l'un va s'efforcer de jouer un rôle — qui sera contesté par l'autre — et l'autre se défendra de jouer le rôle qu'on lui prête »²⁹. Les comportements des personnages ainsi conçus, sans aucune identité immuable, sont déterminés par ces rôles, ce qui crée une sorte de fatalité de la pièce car une fois enfermé dans son rôle,

²⁸ *Car des désirs j'en avais*, entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz, propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou pendant les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, in : Programme de l'Odéon Théâtre de l'Europe, saison 1995–1996, p. 2.

²⁹ Ibidem.

le personnage n'est plus libre, il est, d'une certaine façon, prédestiné à n'être que cette image que l'autre s'est créée de lui. La fatalité est renforcée encore par la condensation des effets, la construction de l'espace de l'affrontement qui se fait dans et par le langage (les personnages se confrontent dans de longues tirades). L'atmosphère étouffante de la rencontre donne l'impression d'une clôture tragique et si l'on ajoute encore à cela l'économie des moyens utilisés, le respect de la règle des trois unités, la bienséance (la langue soutenue), la construction dramatique rigoureuse, on voit clair que Koltès se réfère à l'esthétique classique pour nous parler de la vérité sur les relations humaines.

Revenons pour un moment encore au problème du regard qui se lie dans la pièce de Koltès au problème de l'indifférence et qui peut avoir des conséquences vraiment néfastes sur l'homme. Si le fait d'être remarqué et regardé constitue la condition de notre existence, l'absence, le détour du regard peut signifier notre inexistence, cette absence peut nous plonger dans un néant où nous ne serons plus observés que par nous-même. Comme le remarque Anna Dizier « le regard, détourné par habitude ou par mépris, renvoie l'autre à sa solitude »³⁰. Pour Koltès le regard détourné constitue une grande cruauté, une véritable torture. Détourner le regard de quelqu'un c'est plus que manifester son indifférence, c'est nier l'existence de cette personne. Le Dealer en suppliant le Client de lui avouer l'objet de son désir dit :

Car la vraie seule cruauté de cette heure du crépuscule où nous nous tenons tous les deux n'est pas qu'un homme blesse l'autre, ou le mutile, ou le torture, ou lui arrache les membres et la tête, ou même le fasse pleurer ; la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date.

SCC, p. 31

³⁰ A. Dizier : « *Dans la solitude des champs de coton* ». Bernard-Marie Koltès..., p. 34.

Ce n'est que « dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu, la nuit » (SCC, p. 31) que l'homme peut vraiment s'exprimer et exister. Quand il est exposé à l'indifférence du regard des autres, ce n'est plus possible.

Le désir est un autre thème récurrent, obsessionnel non pas seulement dans la pièce analysée mais dans toute l'œuvre koltèsienne. Cependant c'est dans *La Solitude* qu'il se manifeste avec toute sa force et perspicacité en dévoilant la vérité sur l'homme et son rapport à autrui. Mais quel est cet objet obscur du désir ? Présent dans chaque réplique des personnages il est lié avec l'innommable et l'irreprésentable, prend des formes différentes : d'échange, de marchandise indéfinie, de relation érotique, finalement de la mort ou tout simplement du désir du désir. Ce qui est sûr dans la pièce c'est ce que ce désir est associé à l'hostilité. La rencontre de deux personnages est d'emblée caractérisée par l'auteur comme fondée sur l'hostilité, preuve en est le fameux texte écrit par lui pour le « prière d'insérer » de *La Solitude* à sa parution :

Si un chien rencontre un chat [...]; si deux hommes, deux espèces contraires, sans histoire commune [...] se trouvent par fatalité face à face [...]; il n'existe rien d'autre entre eux que de l'hostilité, qui n'est pas un sentiment, mais un acte, un acte d'ennemi, un acte de guerre sans motif³¹.

Peut-être l'hostilité fondamentale entre les deux êtres résulte-t-elle du fait que cette fois l'autre apparaît réellement devant le Dealer et à l'inverse, ils peuvent se regarder dans les yeux, ils peuvent s'observer, se toucher, contrairement à la situation présentée dans *La Nuit juste avant les forêts*. Ici c'est une vraie confrontation qui met les deux protagonistes dans la position d'attaque-défense. Et à l'origine de cette position est le refus de nommer l'objet de l'offre d'une part et de demande de l'autre. Mais Patrice Chéreau ne veut pas expliquer la pièce uniquement par cette hostilité fondamentale et une différence de nature entre les deux protagonistes, il est conscient de tous les « paravents »

³¹ Ce texte est repris dans B.-M. Koltès : *Prologue et autres textes...*, pp. 122–123.

que Koltès mettait dans ses pièces. Étant persuadé d'une vocation plus universelle de la pièce, dans sa mise en scène de 1995 où il jouait le rôle du Dealer, il n'a pas mis le texte *Si un chien rencontre un chat...* dans le programme, pour ne donner aucune clé au spectateur. Dans cette mise en scène, l'hostilité, l'une des composantes de l'histoire, a été associée justement au désir (c'est le mot qui revient le plus souvent dans la pièce, dans sa première réplique le Dealer le prononce onze fois, sous différentes formes, et le Client — sept fois), car quel que soit l'objet de ce désir il « doit passer par une transaction avec l'autre »³², il est à « assouvir à travers l'autre »³³.

Le désir est associé avec les notions de manque, de blessure, de privation. L'affrontement qui a lieu entre les deux protagonistes, ce face à face rappelant un duel cornélien, causera l'enlèvement de masques, permettra de révéler l'être humain à lui-même. Tout au long de ce duel nous observons un processus de transformation visible surtout dans le personnage du Client. Petit à petit, sous le regard persévérant du Dealer et son offre mystérieuse naît en lui un désir qu'il ressent comme illicite, coupable. La prise de conscience de ce sentiment est vécue comme la perte de l'innocence, le Client commence à ressentir un trouble, une souffrance face à l'autre. Ce sentiment est associé à l'image du sang évoquée plusieurs fois par lui : « je ne veux pas que mon désir soit répandu comme du sang sur une terre étrangère » (SCC, p. 32) ; « Un désir comme du sang à vos pieds a coulé hors de moi, un désir que je ne connais pas et ne reconnais pas, que vous êtes seul à connaître, et que vous jugez » (SCC, p. 33). L'image du sang, cette fois-ci au sens concret du terme, paraîtra encore à la fin de la pièce lorsque le Client parlera de l'affrontement inévitable : « essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait de deux côtés » (SCC, p. 60). La rencontre devient donc la blessure portée désormais aussi bien par le Client que par le Dealer : « je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang » (SCC, p. 33). Une autre image du désir perçu comme la perte de l'innocence est évoquée par la salive qui

³² *Car des désirs j'en avais*, entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz..., p. 1.

³³ Ibidem.

trahit une grande envie de tout le corps mais qui se transforme vite en crachat, donc l'insulte, donnant suite à une succession d'actes injurieux : « Et parce que je vois le vôtre apparaître comme de la salive au coin de vos lèvres [...] j'attendrai qu'il coule le long de votre menton ou que vous le crachiez » (SCC, p. 29); « Si toutefois j'ai craché sur quelque chose, je l'ai fait sur des généralités, et sur un habit [...], et si vous faites un mouvement pour le recevoir dans la figure [...] » (SCC, p. 57).

L'échange entre les deux personnages n'est pas possible car le Dealer ne dévoile pas le contenu des marchandises et le Client s'obstine à ne pas exprimer son désir :

Alors que si vous me les montriez, si vous donniez un nom à votre offre, choses licites ou illicites, mais nommées et alors jouables du moins, si vous me les nommiez, je saurais dire non, et je ne me sentirais plus comme un arbre secoué par un vent venu de nulle part et qui ébranle ses racines.

SCC, pp. 26–27

Malgré quelque effort de la part du Client pour accepter l'échange : « j'attendais de vous, et le goût de désirer et l'idée d'un désir » (SCC, p. 43); « prêt à me satisfaire de ce qu'on me proposerait » (SCC, p. 43), et avouer enfin l'existence de désirs « car des désirs, j'en avais » (SCC, p. 51), la situation reste, jusqu'à la fin, peu transparente. Et les désirs, des espoirs sont tombés et se sont dispersés comme des jouets d'enfants : « ils sont tombés autour de nous [...] il vous aurait suffi de vous baisser pour en ramasser par poignées; mais vous les avez laissés rouler vers le caniveau » (SCC, p. 51).

L'objet obscur du désir peut renvoyer aussi à un échange commercial. Dès le début de la pièce les règles de l'univers économique, imposées par le Dealer, sont clairement définies : « De toute promesse de vente se déduit la promesse d'acheter, et il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse » (SCC, p. 55). Mais la transaction entre le Dealer et le Client n'aura pas lieu car ni l'un ni l'autre n'accepte le jeu de la coopération sociale et économique. Le Dealer ne montre pas sa marchandise et le Client ne dit pas ce qu'il recherche, il s'oppose même à avouer qu'il désire quelque chose. Ainsi nous assistons à un spectacle, un rite (dans un certain sens chaque commerce est un rite)

fondé sur une relation d'hostilité, un rapport de force qui transforme les personnages en bêtes sauvages lorsqu'ils ne peuvent pas satisfaire leurs besoins. Nous voyons comment le Dealer, d'abord sûr de lui-même, de sa supériorité quand il met en valeur son savoir-faire, ses compétences en matière des lois du commerce, commence à souffrir au moment où il doit reconnaître sa dépendance (« puisqu'à tout prix je dois vendre », SCC, p. 44) et son humiliation causée par le refus obstiné du Client d'acheter et son plaisir, une sorte de perversion, lié à ce refus. Le Dealer est tellement attaché à son rôle de vendeur qu'il s'indigne d'une idée de don qu'il juge obscène car annulant l'acte commercial : « Et s'il est provisoirement convenable de devoir à quelqu'un — ce qui n'est qu'un juste délai accordé —, il est obscène de donner et obscène d'accepter que l'on vous donne gratuitement » (SCC, p. 53). Pour le Dealer les lois économiques du marché n'impliquent pas les sentiments. Ces lois sont, dans le théâtre de Koltès, aussi celles des relations humaines et comme il n'y a pas de tendresse dans le commerce, il n'y en a pas non plus dans ces relations.

Il est possible de lire le texte de la pièce aussi comme une situation de drague entre deux hommes, une proposition d'échange érotique : le Dealer voit quelqu'un qui semble chercher quelque chose et à cette heure on ne peut que trouver quelque chose de très précis — l'amour qui se monnaie. C'est une approche envisagée par Patrice Chéreau mais, il faut le dire, non pas par l'auteur lui-même. Effectivement, il est peu probable qu'il veuille représenter directement dans son œuvre un désir homosexuel, ce désir profond qui tourmente le corps ne s'exprime pas directement, il se cache derrière des métaphores, des allusions, derrière toutes ces répliques employant diverses méthodes de séduction³⁴. Comme l'écrit Franck Evrard « l'homosexualité ne s'affiche jamais ouvertement mais se laisse deviner en filigrane derrière les sym-

³⁴ Sur ces méthodes de séduction, voir un très intéressant article de K. Modrzejewska : « Les figures de la séduction dans le drame *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès ». In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par K. Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk 2008, pp. 239–247.

boles, les allégories, les comparaisons, les parenthèses, tout un discours "en contrebande" qui porte la trace de désirs, de forces, de concepts contradictoires par rapport au discours déclaré. Ainsi, l'exploration du clair-obscur de l'homosexualité est inséparable de la sphère du verbe et du travail de l'écriture comme si la poétique disait mieux que le discursif (l'investigation psychanalytique par exemple) la réalité masquée du désir³⁵. Le désir serait donc ici plutôt une métaphore d'une quête désespérée d'un contact, d'un dialogue des êtres condamnés à la solitude, la métaphore d'un besoin douloureux mais caché d'amour. Le dialogue de ces deux étrangers apparaît comme le cri déchirant des êtres voulant dépasser enfin cette solitude insupportable qui règne dans ce lieu hostile, ce lieu où l'on ne s'attend qu'à être frappé. Mais ce cri est vain, il ne donne rien, il ne mène nulle part, sinon à l'agression, à la guerre: «Alors, quelle arme?» (SCC, p. 61), demande le Client dans sa dernière réplique. On est donc «dans une solitude totale. Toute la vie»³⁶, comme le croyait Koltès? Toute tentative d'échange mène nécessairement à l'échec? Mais pourquoi? Parce qu'«il n'y a pas d'amour» (SCC, p. 60), comme l'affirme le Client à la fin de la pièce? Ou bien parce que les hommes ne savent pas nommer leurs désirs, parce qu'il y a encore cette angoissante loi de désir qui les empêche de s'y soustraire, parce qu'à l'amour ils préfèrent la guerre.

La Solitude peut être lue comme un acte de guerre, ou plutôt, comme le voulait Koltès lui-même, comme une métaphore de toute cette diplomatie qui, normalement, précède la guerre. Dans son texte programme, le *Prologue*, il écrit: «l'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et que tout le monde aime gagner du temps». Dans cette perspective, la pièce nous apparaît comme une construction très savante, très fine d'un conflit qui sans nommer sa cause (peut-être parce qu'il n'y en a pas) mène nécessairement, irrévocablement à la guerre. Les personnages se laissent manipuler par la diplomatie. Il serait in-

³⁵ F. Evrard: *Étude sur Koltès: «Dans la solitude des champs de coton»...*, p. 46.

³⁶ *Juste avant la nuit*, dialogue entre Bernard-Marie Koltès et Lucien Attoun. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 37.

intéressant d'analyser comment change, tout au long de la pièce, leur comportement, comment, à différents moments du dialogue, de minute en minute, ils sont mis, l'un ou l'autre en infériorité, l'un gagne, l'autre perd, et inversement. Au début de la pièce, comme nous l'avons montré plus haut, le Dealer est très sûr de lui, mais petit à petit il perd son avantage ; de sa position initiale d'agresseur, il devient à sa façon un client, parce qu'il ne peut pas se libérer de cette idée folle de demander. Il en souffre, il ne peut pas rompre ce lien tragique qu'il a initié lui-même en abordant un étranger. Il ne veut pas perdre, il est trop attaché à sa position dominante, il tient à sa dignité. Cependant le Client est un personnage tragique par excellence, très inquiétant, nous pouvons le reconnaître aussi dans d'autres personnages créés par Koltès. Comme nous l'avons déjà signalé, c'est quelqu'un qui n'a pas de racines, pas de famille, pas de passé, un personnage très radical dans sa façon désespérée d'être dans le monde. C'est peut-être la nature de Koltès lui-même qui se cache derrière ce personnage. Le Client est celui qui n'a plus rien à perdre, donc c'est lui qui arrivera le premier à un certain état de conscience, de sérénité qui lui permettra d'accepter la situation, d'accepter peut-être sa propre mort. Les mots qu'il prononce dans l'une de ses dernières répliques sont très significatifs, ils rendent bien compte de cette acceptation paradoxale :

Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ; essayez de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela.

SCC, p. 60

Alors, la seule union possible, ce serait celle qui passe par l'attaque, par la guerre, par la mort ? Dans le théâtre koltésien, les sentiments deviennent des rapports de force. Si l'on tue, on le fait souvent sans raison. L'agression, l'hostilité sont déraisonnables, ce qui est peut-être encore

plus tragique que la présence même dans le monde de l'hostilité, parce qu'on n'a pas besoin de brouille pour attaquer. Le monde koltèsien est celui où la vie semble ne rien valoir, où chacun est condamné à mener une existence sans espoir, vouée à l'échec et marquée par la mort. La grande injustice de notre existence, c'est que vivre contient l'idée de mourir. Mais, comme nous le savons, Koltès, conscient de sa maladie, engagé lui aussi dans cette course contre la mort, ne pouvait pas nous laisser un autre témoignage que celui de la futilité de la vie :

Il faut que je parte parce que je vais mourir. De toute façon, personne ne s'intéresse à personne. Personne... De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux³⁷.

Nous ne pouvons pas exclure que la mort soit l'un des visages du désir dans la pièce. Peut-être derrière le refus du désir de la part du Client se cache la demande de mort. Il souffre d'un froid provoqué par l'absence possible de tout désir. Le Dealer est bien conscient que celui-ci ne lui demandera rien, car il ne sera pas capable d'exprimer un désir dont il est en manque. Cependant il insiste en voulant remédier à cette souffrance du Client parce que lui-même est dans un état de désir fou : « Si je vous ai prêté ma veste seulement, ce n'est pas que je ne sache que vous souffrez du froid non seulement dans le haut de votre corps, mais soit dit sans vous offenser, du haut en bas et peut-être même un peu au-delà » (SCC, p. 37). Jean-Marc Lanteri va encore plus loin dans son interprétation du désir en constatant que l'absence du désir chez le Client résulte du fait que probablement il est déjà mort³⁸. Effectivement nous pouvons trouver dans le texte de la pièce quelques passages qui feraient allusion à un Client déjà mort (les propos du Client : « je suis ici, en parcour, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là », SCC, p. 19 ; « Moi, je n'ai pas de sentiment à vous donner en retour ; de cette mon-

³⁷ B.-M. Koltès : *Roberto Zucco...*, pp. 48–49.

³⁸ J.-M. Lanteri : *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance*. Thèse de doctorat. Paris III, Sorbonne-Nouvelle 1993/1994.

naie-là, je suis dépourvu », SCC, p. 50), mais il y en a aussi d'autres qui disent le contraire, par exemple lorsque le Dealer s'adresse au Client : « j'ai senti en vous le froid de la mort, mais j'ai senti aussi la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir » (SCC, p. 36). En suivant le raisonnement de Lanteri nous pouvons voir dans le personnage du Dealer non pas un être en chair et en os mais une pure abstraction, une incarnation d'une obsession, peut-être du désir même :

Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil ; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà.

SCC, pp. 59—60

Le problème de la mort qui a beaucoup préoccupé Koltès prend un aspect particulièrement intéressant dans *Roberto Zucco*, pièce dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Pour l'instant arrêtons nous encore sur les lectures possibles de *La Solitude*. Ce qui les unit toutes, ce qui est au début de chaque interprétation c'est le besoin de nommer le désir (le mot est prononcé dans la pièce, sous toutes les formes au total quarante et une fois), de lui donner une forme concrète, de « rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir » (SCC, p. 29), ce qui paradoxalement n'est pas si facile car la pièce garde son secret, l'auteur s'abstient de nous donner l'explication, il ne dit rien jusqu'à la fin et la seule chose sûre qui reste c'est l'existence du désir. Ainsi nous en venons à la dernière interprétation, selon nous la plus justifiée, celle qui voit dans ce refus obstiné de nommer l'objet du désir : le désir du désir. *La Solitude* serait donc, d'après cette interprétation, très actuelle, une pièce sur l'absence du désir qui nous menace aujourd'hui, une pièce d'angoisse où ne sont plus à vendre et à acheter que la peur et la solitude.

Mais, comme le démontre Franck Evrard s'appuyant sur des recherches en psychanalyse, « le désir n'est pas fondamentalement désir d'objet, [...] il existe des désirs sans objet. Loin d'être commandé par l'objet lui-même, celui-ci s'articule sur un champ d'intentions méconnues du sujet. Né dans un en deçà du langage, le désir s'adresse tou-

jours à un au-delà de la personne, si bien qu'omniprésent, il est toujours irreprésentable. [...] Ce désir du désir abouti à une fuite en avant qui annule les réalités, qui vide le monde extérieur de sa consistance et nie la possibilité de l'amour de l'autre. [...] Le figement du désir chez le client et l'incapacité du dealer à donner signifient non seulement l'enfermement mais aussi la destruction de soi et la mort de l'autre. La quête de reconnaissance de soi et de son désir aboutit au terme d'une confrontation dialectique à une lutte à mort. Se poser en adversaire reste le dernier moyen de conférer l'existence, d'établir une communication avec l'autre même s'il s'agit d'un rapport d'hostilité. L'absence de désir se transforme dès lors en une hostilité radicale. La dernière réplique suggère que le secret de l'échange, le véritable désir et enjeu de l'être, serait au-delà des mots, la mise à mort du corps : le sien comme celui de l'autre. [...] Cette privation essentielle, première, fondatrice qui clôt *Dans la solitude des champs de coton* ruine l'hypothèse avancée au début de la pièce, à savoir la possibilité même du "deal" »³⁹.

Cette interprétation dit beaucoup sur l'homme moderne et la civilisation fermés à l'altérité, à l'inconnu, au multiple. L'apparente ouverture de la société « qui prône la libération et la satisfaction des désirs »⁴⁰ n'a causé que l'apparent échange dialectique et le vide dans les relations humaines. L'apparente communication a détruit les liens, elle a fait oublier le sentiment amoureux. Les hommes parlent pour ne rien dire, n'écoutent que ce qu'ils énoncent eux-mêmes, le dialogue se transforme en juxtaposition de discours solitaires. Les hommes, comme les héros koltèsiens, se trouvent dans une solitude absolue. Et le désir lui-même qui est devenu « le désir du désir, ou le désir pour le désir, fait le vide autour de lui, il refuse le monde et singulièrement l'amour de l'autre. Il devient une perversion qui conduit à la mort par destruction de soi-même et de l'autre »⁴¹.

Le désir de l'Autre n'est pas uniquement, comme le voulait Lacan, une perte ou un manque d'amour ou de tendresse, c'est la possibi-

³⁹ F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 48.

⁴⁰ Ibidem, p. 49.

⁴¹ K. Modrzejewska : « Les figures de la séduction... »..., p. 247.

lité ou plutôt l'impossibilité de s'ouvrir à l'altérité qui s'affiche devant moi de façon spectaculaire. Anne Ubersfeld voit dans *La Solitude* les échos des désirs de Koltès lui-même, notamment de son désir pour le corps noir, «désir orienté; comme si seul le Noir pouvait être cet objet. L'écrivain écrit aussi avec son désir, et utilise les forces de ce désir pour lui donner forme poétique, c'est-à-dire universelle»⁴². Le désir joue un rôle primordial dans la façon de percevoir l'Autre, celui-ci est construit et déconstruit selon notre propre conception du désir que nous construisons de lui.

Donia Mounsef dans son analyse de la pièce attire l'attention sur le rôle non pas seulement des mots dans l'expression du désir, mais aussi des corps qui sont «ce sur quoi tombe le regard d'autrui, et ce par quoi la parole désirée et désirante se fait chair»⁴³. Elle parle de deux systèmes d'expression du désir: «le symbolique et le corporel, les mots et les corps» restant en conflit et qui font que «les personnages sont rangés par leur désir, leur errance, leur ronde autour du désir de l'autre, ce qui les plonge dans la folie ou dans la violence. Ils tentent de résister aux attractions de leurs corps mais ne font que traverser l'étanchéité des deux systèmes d'expression et leurs espaces respectifs, le profane et le sacré, l'organique et le verbal»⁴⁴. Ce «jeu périlleux de désirs» va durer jusqu'à la fin, jusqu'à ce que le combat soit livré. Ce qui arrivera après, cela n'intéresse plus Koltès car pour lui le théâtre est surtout «cet instant paroxystique du pré-combat»⁴⁵. Mais dans ce combat final de deux personnages se réalise peut-être enfin le désir, celui de s'anéantir. Après quoi il n'y a plus rien, même de théâtre.

Le rapport à l'Autre à travers la sexualité, le commerce, la violence, le combat est le thème majeur du théâtre de Koltès. Mais le même Koltès cherche à travers ses œuvres aussi une autre réalité qui ne soit pas déterminée par des oppositions, il cherche un autre ordre,

⁴² A. Ubersfeld: *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 144.

⁴³ D. Mounsef: *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2005, p. 150.

⁴⁴ Ibidem, p. 151.

⁴⁵ Ibidem.

une autre logique « qui ne soit pas celle du conflit »⁴⁶. Or, cette utopie koltésienne de suspendre la violence et de trouver une autre morale fait penser, selon Anne-Françoise Benhamou, à la théorie de Roland Barthes sur le désir de neutre, que celui-ci définit de façon suivante : « Le désir de neutre est d'abord désir de suspension [...] des ordres, des lois, des comminations, des arrogances, des terrorismes, des mises en demeure, des demandes, des vouloir-saisir ... de la société à mon égard. Et ensuite, c'est, par approfondissement peut-être, désir de refuser le pur discours de contestation. Le désir de neutre finit par être tout de même, clairement, le désir de suspendre le narcissisme. C'est-à-dire le désir de ne plus avoir peur des images. Le désir de dissoudre sa propre image »⁴⁷. Benhamou voit dans les personnages koltésiens qui souffrent d'une crise du moi la même recherche du neutre qui « peut renvoyer à des états intenses, à des états forts, à des états inouïs »⁴⁸. Malheureusement le Dealer et le Client ne sont pas capables d'arrêter la violence, d'« apaiser la peur de la différence »⁴⁹. Ils ont échoué peut-être aussi à cause de l'échec de la communication, de ce dialogue qui est devenu impossible. La langue de ces personnages, leurs longues répliques qui sont à vrai dire la confrontation de deux monologues ne font que refléter leur situation existentielle, celle de deux êtres solitaires dépourvus de tout moyen de communication efficace. Pourquoi ? Parce que la langue est devenue une simple machine qui, tombée en panne, tourne à vide. Franck Evrard explique l'échec de la communication par la disparition de la fonction référentielle et, en partie aussi, expressive du langage qui ne se réfère ni au monde réel (l'objet du *deal* n'est pas nommé jusqu'à la fin), ni au « moi » des interlocuteurs, au monde intérieur de leur conscience. Par contre, ce qui domine c'est la fonction poétique, sur tous les trois niveaux : phonique, sémantique

⁴⁶ A.-F. Benhamou : « Neuf remarques sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès ». Remarque 9. In : Programme de *Dans la solitude des champs de coton*. Odéon-Théâtre de l'Europe, saison 1995—1996.

⁴⁷ R. Barthes : « Le désir de neutre ». *La règle du jeu* 1991, n° 5, août, p. 55.

⁴⁸ Ibidem, p. 44.

⁴⁹ A.-F. Benhamou : « Neuf remarques sur l'œuvre... », Remarque 9.

et syntaxique. Le travail minutieux de Koltès sur la langue même, sur le texte, fait penser à une tradition rhétorique qui privilégiait le jeu de l'échange et de la parole : « Ces échanges sont écrits dans une langue néoclassique parfaite ; la structure des très longues phrases rappelle un plafond baroque en trompe-l'œil : la perfection et la virtuosité de la forme fait oublier le contenu assez insaisissable du texte, de sorte que le combat n'a plus pour objet que le duel des mots, la perfection d'une syntaxe, la régularité et la plasticité des images et le faux-semblant d'un échange de parole. L'écriture y déroule ses paroles comme une spirale vertigineuse, un mirage éloigne le référent dès que le lecteur s'en approche »⁵⁰.

Dans l'analyse de la pièce vient un moment où nous nous rendons compte qu'il faut nous arrêter à chercher l'objet de la transaction et à lui donner un sens, que la pièce doit rester ouverte à une lecture plurielle, c'est le moment où nous nous rendons compte aussi que tout l'intérêt de la pièce réside dans la richesse de la langue, du dialogue déployé, dans cette impossibilité de dire ce que l'un et l'autre, le Dealer et le Client, désirent, dans cette volonté de maintenir à tout prix l'échange dans les limites du respect et des règles de la communication. Les deux protagonistes manient l'art oratoire de façon extraordinaire, bien que leurs procédés de la persuasion rappellent plus souvent ceux des attaques/défenses que ceux des questions/réponses, et l'argumentation — celle de la rhétorique judiciaire. Parallèlement à ce combat corps à corps se déroule un combat de parole à parole où les deux rhéteurs développent des stratagèmes les plus recherchés, entre autres ceux du marketing, afin de remporter une victoire dans cette joute verbale, oratoire. Ainsi, comme le remarque Patrice Pavis, les protagonistes cessent d'être perçus comme personnages du drame pour devenir des rivaux menant leur jeu sur le plateau théâtral devenu un ring : « Les protagonistes de Koltès ne sont pas en effet des personnages concrets, engagés dans des situations dramatiques, mais des abstractions logiques chargées de marquer la progression d'une argumentation, ils sont les actants d'une dramaturgie abstraite du dialogue philosophique, les orateurs d'un dé-

⁵⁰ P. Pavis : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, José Corti 1990, p. 100.

bat quasi-théologique, les théoriciens de la communication et même de la métacommunication qui, non sans ironie, se plaignent de ne pas s'entendre tout en soutenant de longs échanges très codifiés et d'une haute tenue littéraire»⁵¹.

Bien évidemment le dialogue dans le théâtre koltèsien prend une autre forme, ce n'est plus cet art de la réplique que nous connaissons de l'époque classique et qui se concentrait surtout sur ce qui a été dit par un autre personnage pour y répondre en ajoutant une nouvelle information. Un tel dialogue est devenu, selon Koltès, impossible, c'est pourquoi il organise son écriture plutôt autour de l'absence du dialogue en créant «un dialogisme absolu où les positions des entre-parleurs restent ouvertes à jamais»⁵². Voilà ce qu'il dit à ce propos : «Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter»⁵³. Et à propos de *La Solitude* il explique que dans cette pièce il s'agit «des dialogues qui ne se répondent pas, des monologues parallèles, [d']une musique, [d']un exercice d'écriture. Chez moi, dit Koltès, les personnages commencent à exister quand je les fait parler, alors ils parlent beaucoup»⁵⁴. Selon Bernard Desportes «les personnages ne se parlent pas, ils soliloquent»⁵⁵.

⁵¹ Ibidem.

⁵² J.-P. Sarrazac : *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen, Éditions Médianes, coll. « Villegiature » 1995, p. 223.

⁵³ B.-M. Koltès : « Comment porter sa condamnation ». Entretien avec Hervé Guibert. *Le Monde* 1983, 17 février.

⁵⁴ B.-M. Koltès : « On se parle ou on se tue ». Entretien avec Colette Gourdard. *Le Monde* 1987, 11/12 janvier.

⁵⁵ B. Desportes : *Koltès. La nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu, La Bartavelle 1993, p. 107.

Nous sommes donc dans le théâtre qui met en scène le langage. Sur le plateau, qui fait penser à une tribune brechtienne, se trouvent deux personnages présentant leurs stratégies argumentatives, mais ce qui est vraiment important, aussi bien pour le théoricien du théâtre épique que pour Koltès, ce sont les rapports qui existent entre eux, tout ce qui les unit et les oppose. L'influence de Brecht ne se limite donc pas à ce parallélisme des titres (*Dans la solitude des champs de coton* de Koltès et *Dans la jungle des villes* de Brecht). Selon Samar Hage on peut lire la pièce comme un métadiscours, un « métadialogue » : « Par la mise en scène d'un déroulement typique d'échange verbal et par son affiliation à une écriture qui se veut "classique", cette pièce est à lire comme un métadiscours, un "métadialogue" engagé par des personnages dont la visée est de révéler une théorisation de l'art oratoire »⁵⁶ et non pas l'objet du *deal*. L'art de persuader pour persuader.

Mais cette abondance de mots, de paroles inutiles, ne permet pas à l'homme de se mettre en relation avec l'Autre. Les personnages se croisent avec leurs paroleries, leurs besoins, leurs rêves, mais ils ne se rencontrent pas. Le plus souvent les mots ne sont pas capables d'atteindre l'Autre, ils restent dans le vide. Et si, parfois, par hasard, ils arrivent à l'atteindre, ce toucher laisse une trace, une blessure très profonde, car le théâtre koltèsien, au sens concret et charnel, réalise, selon Franck Evrard, cette cruauté physique et métaphysique dont parlait Antonin Artaud : « Le jeu sadomasochiste entre les deux rhéteurs qui cherchent à supprimer dialectiquement l'autre, à l'asservir comme esclave, évoque [...] un théâtre de la cruauté »⁵⁷. Nous avons donné plus haut quelques exemples de la cruauté physique dans des passages évoquant le sang, le crachat, des gestes agressifs, des images d'affrontement violent. Mais beaucoup plus pénible est la souffrance, la cruauté mentale et métaphysique : la conscience d'être négligé, de rester seul avec le secret du désir inavoué, la disparition de l'autre qui interrompt tout d'un coup la parole et se détourne de nous : « la vraie

⁵⁶ S. Hage : Bernard-Marie Koltès. *L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*. Paris, L'Harmattan 2011, p. 134.

⁵⁷ F. Evrard : *Étude sur Koltès : « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 60.

et terrible cruauté est celle de l'homme ou l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé » (SCC, p. 31).

La découverte de l'altérité provoque aussi la peur et la sensation d'être menacé dans son propre corps, dans son intégrité. Le Client ne s'ouvre pas devant le Dealer, bien au contraire, il s'enferme dans son écorce et, confronté à son désir, il devient de plus en plus agressif.

*

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? »⁵⁸.

Voilà ce que nous pourrions dire à propos des personnages de *Dans la solitude des champs de coton* qui restent, eux aussi, anonymes et mystérieux. Nous ne saurons jamais d'où ils viennent, qui ils sont et ce qui leur arrivera. Mais cela n'empêche pas que leur rencontre, hasardeuse ou non, leur conflit, dépouillé de toute réalité historique, géographique ou politique, nous disent toute la vérité sur les besoins et les angoisses des êtres humains. Dépourvus d'une identité immuable, de toute cette psychologie, ils sont comme des archétypes, des types universels, des êtres en général qui se constituent et se découvrent au cours du dialogue. Deux personnages qui, selon la conception de Koltès, « n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais »⁵⁹ sont à l'origine d'un conflit majeur qui caractérise l'homme moderne, le conflit ou plutôt un problème qu'on peut résumer de la façon suivante : comment vivre la présence de l'Autre ou comment vivre l'absence de l'Autre ?

⁵⁸ D. Diderot : *Jacques le fataliste et son maître*. In : Idem : *Œuvres*. Paris, Gallimard 1969, p. 477.

⁵⁹ B.-M. Koltès : « Un hangar, à l'ouest ». In : Idem : *Roberto Zucco...*, p. 112. Cette phrase a été exprimée par Koltès à propos de sa pièce *Quai ouest* : « ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais », mais, comme nous le savons, l'idée d'une rencontre imprévue est devenue bientôt un principe très caractéristique de toute sa dramaturgie.

La problématique du rapport de l'homme à un autre perçu comme différent, étranger, menaçant dans son altérité, a préoccupé Koltès depuis le début de sa carrière d'auteur dramatique, mais ce n'est que dans *La Solitude*, qu'elle trouve son expression la plus profonde, la plus forte, la plus pénétrante. Cette problématique a ouvert un nombre infini de pistes d'analyse, il suffit d'énumérer quelques sentiments ou attitudes que la présence ou l'absence de l'Autre peut provoquer : violence, agression, peur, rejet, haine, désir, compassion, défense, attaque, amour, angoisse, menace, hostilité, solitude, acceptation, indifférence, pour ne citer que les plus emblématiques. Le fait que les deux personnages présentés dans la pièce, le Dealer et le Client, appartiennent à deux mondes différents, qu'ils se construisent dans une opposition parfaite, a permis à Koltès de jouer avec toutes ces attitudes et de montrer toute la complexité des relations.

Parmi ces relations, la plus caractéristique, surtout de nos temps, nous apparaît celle de la violence, mais la violence traitée par Koltès de façon particulière, c'est la violence liée au désir. Koltès demande si la violence, l'agressivité sont inscrites dans les rapports humains, si elles sont inhérentes aussi au désir. C'est la question qui, comme le rappelle Anne Ubersfeld, posée aussi par Lacan, est restée sans réponse. « La nature humaine veut-elle le bien, ou veut-elle la mort de l'Autre ? »⁶⁰, l'Autre menace de mort ou de vie ? *La Solitude* ne résoud pas ce problème, on le retrouvera aussi dans les autres pièces.

Anne Ubersfeld dans son analyse du comportement du Client se réfère justement à Lacan et à son examen de l'obsessionnel, l'une des névroses, très fréquente. Il vaut la peine de remarquer que l'œuvre dramatique de Koltès converge justement d'une manière surprenante avec les recherches philosophiques et psychologiques de Jacques Lacan. Nous pouvons la lire comme l'illustration artistique de certaines thèses du penseur français. Et il est évident que Lacan n'a pas lu Koltès et il est peu probable que Koltès ait lu Lacan. Mais pour Ubersfeld il n'y a rien d'étonnant dans ce fait, elle rappelle que « c'est une loi quasi générale que la théorie (philosophique, psychologique) vienne confirmer et proprement "expliquer" la création littéraire contemporaine ou

⁶⁰ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 137.

quasi contemporaine. Pensée théorique et écriture vont de pair au même moment de l'histoire »⁶¹. L'essentiel dans la pièce c'est que le Dealer ne nomme pas l'objet de sa demande. Mais le spectateur comprend enfin qu'il s'agit d'un désir de l'Autre, cet Autre qui (le Client, l'obsessionnel selon Ubersfeld) ne répond pas, qui nie éprouver un désir car « s'il en supposait un, il serait destructeur — destructeur de l'Autre : "Mon désir s'il en est un, si je l'exprimais, brûlerait votre visage" (SCC, p. 15) »⁶². Le comportement du Client peut être expliqué par les observations de Lacan sur l'obsessionnel : « L'obsessionnel, en tant que son mouvement fondamental est dirigé vers le désir comme tel, et avant tout dans sa constitution de désir, est porté à viser ce que nous appelons la destruction de l'Autre »⁶³. Mais le résultat d'un tel comportement est, comme le remarque Ubersfeld, la disparition du désir même car « s'il n'y a plus d'Autre, que désirer ? Dans "la destruction de l'Autre [...] le désir lui-même vient à disparaître" »⁶⁴. Il faut donc toujours donner un support au désir, il faut être à la recherche de cette chose qui « puisse maintenir à sa place ce désir en tant que tel »⁶⁵.

La fin de la pièce, l'attaque annoncée dans l'une des répliques du Client (« Méfiez-vous du Client : il a l'air de chercher une chose alors qu'il en veut une autre, dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement », SCC, p. 59), peut être aussi éclairée, selon Ubersfeld, par Lacan : « Il y a une forme fondamentale que nous trouvons à l'horizon de toute demande du sujet obsessionnel et qui fait précisément le plus obstacle à l'articulation par lui de sa demande. C'est ce que l'expérience nous apprend à qualifier d'agressivité, et qui nous a porté à prendre en considération ce qu'on peut appeler le vœu de mort. [...] La demande de l'obsessionnel, c'est "la demande de mort" »⁶⁶.

⁶¹ A. Ubersfeld : « Notes ». In : Eadem : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 204.

⁶² A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 151.

⁶³ J. Lacan : *Le Séminaire, livre V : Les formations de l'inconscient (1957—1958)*. Paris, Éditions du Seuil 1998, p. 402.

⁶⁴ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 151. Anne Ubersfeld cite ici J. Lacan : *Le Séminaire, le livre V...*, p. 403.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 152.

La destruction de l'Autre, la disparition de désir et finalement la demande de mort voilà à quoi mène le duel de deux protagonistes, mais n'oublions pas que ce n'est qu'une des interprétations possibles. *Dans la solitude des champs de coton* est une œuvre ouverte, elle ne s'enferme pas sur une seule signification, un seul sens, elle invite à une lecture active et réfléchie. Cette pluralité des sens vient non pas seulement du fait que l'objet du « deal » n'est pas dévoilé jusqu'à la fin, mais aussi de l'ambiguïté des phrases qui fonctionnent à double sens, de leur caractère énigmatique, de l'abondance de métaphores, de l'emploi incessant du mode conditionnel. Cette prédilection de Koltès pour l'innommable donne l'impression que nous, les lecteurs nous nous trouvons dans un monde énigmatique où rien n'est sûr, où tout est hypothétique, tout peut être à chaque moment mis en doute. L'analyse de la pièce se prête aussi, selon Franck Evrard, à la méthode proposée par Jacques Derrida — la déconstruction qui est « l'art de faire ressortir la multiplicité des sens refoulés par une certaine pratique de la pensée rationnelle »⁶⁷. Le problème c'est que la pensée rationnelle échoue parfois lorsqu'on entre dans le monde koltèsien où il faut fuir ou attaquer pour ne pas s'exposer à un contact avec l'Autre.

⁶⁷ F. Evrard: *Étude sur Koltès: « Dans la solitude des champs de coton »...*, p. 72.



L'Autre Vers une mort solaire

Roberto Zucco, la dernière pièce de Koltès écrite «juste avant de mourir»¹, est une pièce particulière, non pas seulement à cause des circonstances de sa naissance et du scandale qu'elle a produit à Chambéry. Il faut rappeler que Roberto Succo, le prototype du personnage de la pièce, a commis plusieurs de ses crimes justement dans la région de cette ville. Les deux représentations de *Roberto Zucco*, prévues à la Maison de la Culture de Chambéry et Savoie ont été annulées sous la pression du préfet et du maire de la ville qui craignaient des troubles à l'occasion du spectacle. Plusieurs familles des victimes du vrai Roberto Succo ainsi que les syndicats de policiers ont réclamé l'interdiction de la pièce dans la région. La pièce qui par une partie de la presse régionale a été perçue comme provocation, une apologie du crime, pour Koltès lui-même est une sorte de délivrance du chaos du monde, un retour vers l'innocence impossible. Elle constitue aussi l'étape suivante, malheureusement la dernière, dans le processus de création qui a abouti à une forme d'une prodigieuse complexité, une composition irrégulière à la manière baroque, avec de multiples références à Shakespeare. L'histoire est simple : Zucco, un jeune forcené, enragé contre la société, la famille, la vie, est condamné à mort pour parricide. Il s'enfuit par les toits de la prison, tue sa mère en l'embrassant, viole une enfant et la condamne à la prostitution, fait mourir un garçon, tue un inspecteur de

¹ Titre de la scène VIII de *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit 1990, p. 45.

police, refuse l'amour d'une femme et sa voiture parce qu'elle n'est pas une Porsche, guide un vieux monsieur hors des ténèbres étranges du métro où celui-ci s'est perdu, et se tue lui-même en sautant du toit de la prison. La pièce se compose de quinze scènes courtes, tableaux (mini-drames), portant chacun un titre, qui sont agencés de façon symétrique : les sept premiers se déroulent dans un intérieur, les sept derniers se passent à l'extérieur, dans des lieux publics, le huitième tableau, intitulé « Juste avant de mourir » se situe au centre, à égale distance de deux « sorties » de Zucco : la première vers le bas (évasion de la prison) et la seconde vers le haut (chute vers le soleil). Apparemment très différente des autres œuvres, notamment par le choix de la forme, l'absence de personnage noir, la présence d'une vraie narration, des situations complexes, parfois très diverses, des leitmotive (ainsi, la mort — motif présent dans presque chaque scène), la pièce reprend cependant les grands thèmes du théâtre koltèsien ajoutant le dernier trait à sa vision du monde contemporain. Synthèse du travail dramatique de Koltès, la pièce s'impose, par le personnage de Roberto Zucco — double absolu de l'auteur, comme le testament esthétique, théâtral et identitaire, bref, le testament d'une destinée.

Comme dans le cas des autres œuvres l'idée de la pièce vient de la fascination de Koltès pour un fait tiré de la vie réelle. Il s'agit de l'histoire vraie d'un Italien — Roberto Succo, tueur en série, né à Mestre, dont le portrait, avis de recherche placardé entre autres en France, remarqué par Koltès dans le métro, a tellement attiré son attention qu'il a commencé à s'intéresser à ce personnage². La première chose qui

² Roberto Succo à l'âge de 19 ans a assassiné sans raison apparente, à la suite d'une crise de schizophrénie, successivement sa mère, son père, un policier et quelques autres personnes. Jugé non responsable, il a été interné dans un établissement spécialisé dont il s'est évadé en 1989. En France, où il a vécu deux ans après l'assassinat d'un policier, il a déclenché une véritable chasse à l'homme. Enfin arrêté et emprisonné il ne cesse pas de provoquer. Un jour, après avoir trompé la vigilance des gardiens il est monté sur le toit de la prison et s'est mis à parler aux gens regroupés autour du bâtiment : ils ont vu un beau jeune homme au regard égaré qui, quelques minutes plus tard, dans une perte absolue de lui-même, est tombé du toit. Transféré dans un autre pénitencier,

l'a bouleversé c'était la beauté de Succo. Puis, à partir de coupures de presse il a commencé à reconstruire son histoire tragique et frappante en retrouvant peut-être dans ce personnage énigmatique son frère, son semblable. Koltès s'inspire de ce fait divers mais en transposant quelques données : il transforme le nom du personnage central — Succo devient Zucco — et change ou inverse l'ordre de certains événements (par exemple, contrairement à la réalité son Zucco tue d'abord son père puis sa mère). Ainsi, sous sa plume, un simple fait divers acquiert une dimension d'un mythe, comme le prouve Johan Faerber dans son analyse de la pièce, en soulignant le glissement, dans la pièce de Koltès, du « S » au « Z » dans le nom du protagoniste³. Faerber prouve que grâce à ce procédé Koltès a démontré la vraie nature de Zucco qui, selon lui, est « un homme qui zigzague hors de la réalité et rejoint le mythe »⁴.

Koltès avoue qu'il ne savait pas beaucoup de choses sur ce personnage au moment où il s'est mis à écrire la pièce, mais les faits réels n'étaient pas les plus importants pour lui. Deux choses, à vrai dire, ont décidé de sa fascination pour le personnage de Succo et son histoire. La première, c'était cet avis de recherche présentant quatre photos de Roberto Succo dont chacune montrait un visage totalement différent. C'est ce visage changeant ses traits qui a tellement frappé Koltès. L'autre, c'était une sorte de « show » sur les toits de la prison qu'il a vu dans un journal télévisé. Roberto Succo qui, pendant une promenade a échappé à ses gardiens, a grimpé sur le toit d'où il parlait aux journalistes et gardiens regroupés autour de la prison. Ainsi, il a continué son improvisation suspendu à un câble électrique qu'il a finalement lâché après

après quelques jours, un matin, il a été retrouvé mort dans sa cellule, la tête dans un sac poubelle.

³ J. Faerber : *Bernard-Marie Koltès « Roberto Zucco »*. Paris, Hatier 2006, p. 46.

⁴ Ibidem. Faerber se réfère à l'œuvre de R. Barthes : *S/Z*. Paris, Le Seuil 1970. Il vaut la peine de rappeler que l'histoire de Roberto Succo a donné naissance à un livre de Pascale Froment : *Roberto Succo. Histoire vraie d'un assassin sans raison* (Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1999), et à un film de Cédric Kahn intitulé *Roberto Succo*, de 2001. Dans les deux cas il s'agissait plutôt de reconstruire de façon rigoureuse la réalité des faits, notamment des meurtres commis par Roberto Succo. Koltès, par contre, en écrivant sa pièce s'intéresse avant tout à la légende qui a accompagné le personnage et a fait de lui un héros mythique.

presque une heure et il a sauté. Koltès a été, bien évidemment, touché par la dimension purement théâtrale de cet événement. Puis, dans la conversation avec Pascale Froment il a appris comment Succo a été dénoncé à la police par une jeune fille, et que dans des journaux qui décrivaient son histoire, son nom était écrit tantôt par «S» (Succo) tantôt par «Z» (Zucco). Mais la plus grande révélation était pour Koltès la possibilité d'écouter un enregistrement de la voix, probablement la voix de Succo lui-même qui disait : «Être ou ne pas être. Ça, c'est ce problème. Je crois que... Il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. [...] Bon, un an, cent ans, c'est pareil. Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça... ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux, ça fait chanter les abeilles, ça fait rire les oiseaux». C'était le comble, Koltès savait déjà qu'il écrirait une pièce sur ce personnage auquel il a commencé à s'identifier. Il a intégré ensuite une partie de ce texte dans la scène VIII, intitulée «Juste avant de mourir».

Mais, à vrai dire, il ne s'est pas beaucoup préoccupé du passé criminel de Succo, il s'est concentré plutôt sur le mystère qui l'entourait, qui permettait de lui conférer une épaisseur mythique et en même temps une grandeur universelle. Une telle démarche était liée à une transfiguration des principaux épisodes et des personnages qui, grâce à un tel procédé, sont perçus parfois, dans la version de Koltès, comme des êtres surnaturels, dépourvus de noms et de prénoms, désignés soit par le lien familial (la mère de Zucco, la sœur, le frère), soit par leur fonction (l'inspecteur, le policier). Ainsi ils deviennent des symboles représentant, chacun, une catégorie de l'humanité. «Ce traitement aboutit, comme le remarque Johan Faerber, à faire des personnages de véritables *dramatis personae*»⁵. Roberto Zucco reste le seul personnage qui garde son nom et son prénom, ce qui permet à l'auteur de concentrer l'attention du lecteur justement sur cette figure en la dotant de tous les traits des grands héros mythiques. Les références mythiques sont nombreuses. La première indiquée par le titre du tableau IX «Dalila» (RZ, p. 51) voit en Zucco — trahi par la Gamine, le Samson biblique perdu par Dalila. Les autres font penser à la figure du Minotaure sauvage — gardien de labyrinthe (tableau VI, «Métro»), à Goliath ou encore au Colosse de

⁵ J. Faerber: *Bernard-Marie Koltès...*, p. 51.

Rhodes (Zucco cite dans le tableau VIII le poème de Victor Hugo sous ce titre). Faerber élargit encore cette liste de références mythiques en indiquant quelques figures littéraires. Ce sont Hamlet de Shakespeare, Raskolnikov de Dostoïevski, Dante (Zucco cite dans le tableau IX un fragment de sa *Vita nuova*) et surtout le poète préféré de Koltès, celui qui a marqué sa vision du monde et son œuvre — Arthur Rimbaud. Rimbaud par son attitude d'éternel révolté, de quelqu'un qui fuit sans cesse la société rappelle sous bien des aspects Roberto Zucco. Le personnage de Zucco possède les traits de toutes ces grandes figures mythiques auxquelles on pourrait ajouter encore Richard II de Shakespeare, Frankenstein (rejeté par les humains), les héros de Genet (qui trouvent leur énergie vitale dans la négation de la vie, dans l'exaltation du mal), Woyzek de Büchner, mais il est aussi bien enraciné dans le monde contemporain et symbolise, selon Faerber, la particularité dominante de l'homme moderne, à savoir, l'irresponsabilité⁶.

Koltès en créant le personnage de Zucco à sa façon ne cherche pas à expliquer son comportement, sa pièce n'est pas une apologie du crime ni du meurtrier, même si celui-ci acquiert l'allure d'un héros mythique. Ces actes se situent hors de tout contrôle logique et rationnel, hors de toute morale. L'inexplicable, c'est ce qui fascine Koltès dans le personnage de Succo : « Succo a une trajectoire d'une pureté incroyable. Contrairement aux tueurs en puissance — et il y en a beaucoup —, il n'a pas de motivations répugnantes pour le meurtre, qui chez lui est un non-sens. Il suffit d'un petit déraillement, d'une chose qui est un peu comme l'épilepsie chez Dostoïevski : un petit déclenchement, et hop ! c'est fini. C'est ça qui me fascine »⁷.

Voyons maintenant comment le personnage de Zucco est construit et présenté par Koltès. En ce qui concerne sa description physique, elle n'est pas très précise. Nous savons seulement qu'il est jeune, plutôt fort, beau, séduisant (« Ta belle gueule est déjà abîmé », *RZ*, p. 46 ; « Vous avez une bonne tête. Vous êtes beau gosse [...] Vous êtes presque trop beau gosse pour aimer les femmes », *RZ*, p. 56 ; « ce garçon, pourtant,

⁶ Ibidem.

⁷ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie. Entretiens (1983—1989)*. Paris, Éditions de Minuit 1990, pp. 154—155.

au regard si doux, ce beau garçon»). Son statut social n'est pas bien déterminé, dans la conversation avec un Vieux monsieur il se déclare un étudiant de la Sorbonne, un « bon élève ». Une autre fois, il est un agent secret s'adaptant des identités provisoires (Andreas, Angelo). Il n'a pas une seule dimension. On a l'impression qu'il devient ce que les autres attendent de lui. Ce sont les autres qui créent son « moi » provisoire, momentanée, selon les besoins des circonstances. Mais comment est-il en réalité ? Sans doute est-il un homme cultivé (il cite Dante, Hugo), différent des autres (« Je ne fais pas ce que fait tout le monde », *RZ*, p. 24), par conséquent incompris, seul, rejeté par la société, d'une certaine façon prédestiné, comme le déclare sa mère (« Tu es fou Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle », *RZ*, p. 15). Un vrai héros romantique fuyant la société, peut-être à cause d'un malaise qu'il éprouve au contact de ses valeurs et ses normes. De ce point de vue il est un personnage sympathique, de nature fragile et énigmatique, mais ce portrait jure avec la violence de ses actes : il est tueur, violeur, provocateur : « Il existe donc une tension entre son caractère (la douceur annoncée) et ses actes, une distorsion entre ce qu'il dit être, ce que l'on dit de lui (il est sans histoires) et ce qu'il accomplit (de la matière à histoires) »⁸. Le personnage est construit de façon à donner l'impression qu'il ne contrôle pas tous ses actes, qu'il devient parfois observateur ou même victime des événements qui se passent en dépit de sa volonté, de sa conscience. Plein de contradictions, homme à « plusieurs facettes », condamné, aimé, solitaire et indépendant Zucco fait penser à des héros sombres de cinéma qu'incarneraient : James Dean, Alain Delon, Patrick Dewaere⁹. Toujours en fuite, il n'essaie pas de comprendre son comportement, il ne s'explique jamais, comme un personnage tragique qui n'est qu'un jouet entre les mains d'une destinée. Mais en tant que personnage tragique il n'évoque chez

⁸ J.-P. Ryngaert et J. Sermon : *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales 2006, p. 32. Les auteurs de l'article consacré au personnage de Zucco attirent l'attention sur la consonne italienne de son nom évoquant la douceur du sucre (zucchero) ce qui, selon eux, constitue un contraste avec la gravité de ses actes.

⁹ Ibidem, p. 34.

le spectateur ni l'horreur ni la pitié, sa beauté, l'élégance distraite et sa nature insaisissable font que nous sommes fascinés plus que choqués en regardant sa marche vers le soleil, vers la mort. Zucco de Koltès n'est pas un « impersonnage »¹⁰, bien que fortement éloigné de son modèle réel et, peut-être, incomplet (ce qui selon nous constitue son atout en le rendant plus énigmatique, plus mystérieux et par conséquent plus attirant), il est un personnage qui s'est déjà bien inscrit dans la réflexion contemporaine sur le personnage théâtral, justement par son innovation. Zucco est un personnage central dans la pièce, qui impose une dynamique à l'action aussi bien dans le contexte spatio-temporel que dans celui des actes successifs (changement de lieu, de scènes, choix de personnages, répliques). C'est lui qui fait parler et agir les autres lui-même restant plutôt discret. On a l'impression qu'il est placé sur un autre niveau, un niveau supérieur qui lui permet d'observer, de contempler la situation en gardant une distance par rapport aux autres. Il est autre tout en étant semblable à chacun de nous.

Ce qui est intéressant dans la vision koltèsienne du meurtrier en série c'est qu'il ne le présente pas comme un criminel inhumain, il ne se pose pas en juge pour le désigner coupable, en le présentant sans aucune morale, il en fait une figure pathétique, un martyr qui dans le dernier épisode de sa vie essaie de transmettre un message, qui prophétise la mort :

J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous.

RZ, p. 49

Johan Faerber dans son analyse de la pièce souligne le fait que Koltès dans sa présentation de Zucco se concentre surtout sur sa marche progressive et irréversible vers la mort. Ainsi « le parcours de Zucco, martyr de lui-même, s'inscrit dans la tradition chrétienne¹¹ du calvaire

¹⁰ Ibidem, p. 33.

¹¹ Rappelons que Koltès lisait souvent la Bible et les textes mystiques.

où la biographie se réduit à l'épisode final de l'agonie. Chaque tableau, "station" successive de la Passion de Zucco, correspond à l'étape d'un chemin de croix au cours duquel le personnage prend conscience de la douleur à endurer et de sa disparition prochaine. C'est pourquoi à mesure que l'intrigue progresse, Zucco ne cesse de répéter : 'Il faut que je parte parce que je vais mourir' (RZ, p. 48) ou encore : 'C'est trop tard' (RZ, p. 50) »¹².

Faerber va encore plus loin dans son interprétation en voyant en Zucco un saint qui à l'image du Christ sacrifie sa vie pour « offrir à l'humanité sa rédemption et son salut »¹³. Comme dans un récit hagiographique Zucco dans sa dernière transfiguration reçoit l'illumination et la révélation spirituelle qui aboutit dans le dernier tableau « Zucco au soleil » à sa disparition, c'est-à-dire, sa désincarnation et la naissance sous forme d'un pur esprit. Cette fin de la pièce nous transporte dans une dimension fantastique, un monde surnaturel plongé dans une tempête solaire (« le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique », RZ, p. 95) où on ne voit plus rien que le héros qui « commande aux éléments et ses dernières répliques renvoient explicitement au culte de la déesse Mithra dont un extrait de la liturgie figure en exergue de la pièce : 'Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent' (RZ, p. 95). Cette image sexualisée du soleil indique qu'est en train de naître un nouveau monde où Zucco se métamorphose en roi soleil. Et, dans le mouvement de son couronnement, la scène, conforme ici à la tradition hagiographique, s'achève par la disparition du nouveau saint »¹⁴. Comment Faerber explique-t-il cette transmutation de Zucco d'une « bête furieuse » (RZ, p. 12), d'un « démon » (RZ, p. 30) en saint ? Il ne qualifie pas de négatifs les actes de meurtre commis par le protagoniste. Bien au contraire, en analysant les répliques des personnages il leur donne une valeur bénéfique : « En assassinant ses parents, l'inspecteur mélancolique et le fils de la dame, Zucco leur apporte à chacun une délivrance inespérée. Obéissant à un renversement de valeurs radicales, le meurtrier en série semble venir

¹² J. Faerber: *Bernard-Marie Koltès...*, p. 55.

¹³ Ibidem, p. 54.

¹⁴ Ibidem, p. 56.

au secours de chacune de ses victimes afin, précisément, de les délivrer de leur condition de victimes »¹⁵. Voilà deux exemples d'une telle interprétation. Le premier concerne la description prononcée par La Pute du meurtre de l'inspecteur :

il [Zucco] sort un long poignard d'une poche de son habit, et le plante dans le dos du pauvre homme. L'inspecteur s'arrête. Il ne se retourne pas. Il balance doucement la tête, comme si la profonde réflexion dans laquelle il était plongé venait de trouver sa solution.

RZ, p. 31

L'autre, c'est l'explication de Zucco lui-même de l'assassinat du fils de la dame :

LA DAME. — Pourquoi l'avez-vous tué ?

ZUCCO. — Qui ça ?

LA DAME. — Mon fils, imbécile.

ZUCCO. — Parce que c'était un petit morveux.

LA DAME. — Qui vous a dit cela ?

ZUCCO. — Vous. Vous avez dit que c'était un petit morveux. Vous avez dit qu'il vous prenait pour une idiote.

RZ, p. 80

Également le matricide est interprété comme l'acte de compassion, une preuve d'amour : « Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit. Il la lâche et elle tombe, étranglée » (RZ, p. 18). Faerber appelle Zucco « saint paradoxal », un messie, un prophète qui commet le mal, tous ces meurtres, « pour le bien de l'humanité dont il devient progressivement le libérateur »¹⁶. Effectivement nous avons dans le texte de la pièce beaucoup de preuves de ses capacités surnaturelles, de ce qu'il peut accomplir l'impossible : il s'échappe de la prison dont il est impossible de s'échapper :

DEUXIÈME GARDIEN. — Mais il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible. La prison est trop moderne. Même un tout petit

¹⁵ Ibidem, p. 57.

¹⁶ Ibidem, p. 58.

prisonnier ne pourrait pas s'évader. [...] Il faudrait être liquide pour pouvoir passer à travers.

RZ, pp. 10–11

Il possède une force surnaturelle qui fait que les hommes se comportent autour de lui de façon inexplicable :

LA PUTE. — [...] il s'en va, tranquillement, avec la tranquillité du démon, madame. Car personne n'a bougé, tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir. Il a disparu dans la foule.

RZ, p. 31

Zucco devient aussi une sorte de guide pour l'humanité (il indique la sortie du métro à un vieux monsieur et le chemin, « au-delà, peut-être » (RZ, p. 39) de la station), il est celui qui la conduira vers un nouveau destin. En s'attribuant des forces surnaturelles il se métamorphose « en monstre et en un surhomme inspiré de la vision rimbaldienne, qui voyait l'homme de l'avenir comme confondu avec la force animale »¹⁷ :

ZUCCO. — Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi. Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros.

RZ, p. 92

Non sans raison est évoqué ici par Faerber le surhomme nietzschéen justement. Comme Zarathoustra, Zucco opère une transmutation des valeurs morales. En sacrifiant sa propre vie il veut libérer l'homme de son emprisonnement, mais pour le faire il doit se placer au-dessus du Bien et du Mal, il doit vaincre sa propre nature et sa propre condition. Son comportement plein de contradictions fait de lui un être paradoxal « une figure de l'Antéchrist et un ange destructeur qui, par ses meurtres, assume un rôle de sauveur. En définitive, l'incarnation "des forces diaboliques" (RZ, p. 30) mais aussi l'"Angelo" du tableau III, Roberto Zucco assume une mission à la fois antéchristique et christique : il transmet la mort parce qu'elle seule saura rendre la vie »¹⁸.

¹⁷ Ibidem, p. 60.

¹⁸ Ibidem, p. 61.

Zucco est aussi un héros paradoxal parce qu'il refuse sans cesse d'en être un :

ZUCCO. — Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n'y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue.

RZ, p. 37

Tandis que les autres l'appellent héros : « UNE VOIX. — Tu es un héros, Zucco » (RZ, p. 93). Il ne refuse pas uniquement d'être un héros, mais il refuse en général d'être un personnage, d'être visible. Son plus grand désir est de disparaître, de devenir invisible, ou du moins transparent :

ZUCCO. — J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur ; que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. [...] J'y serai invisible parmi les invisibles, silencieux et attentif dans l'épais brouillard de la vie ordinaire.

RZ, pp. 36–37

Zucco refuse d'être un héros mais il refuse aussi d'être un personnage (dans le sens de personnage de théâtre, une personne qu'on met en scène, devant les yeux des spectateurs). Comment montrer sur scène quelqu'un qui ne veut pas être vu (« Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent », RZ, p. 79), quelqu'un dont le plus grand désir est de devenir invisible ? Koltès trouve une solution. Pour ne pas renoncer à montrer ce trait dominant de Zucco il a recours à son procédé privilégié de construire des scènes dans le cadre de la nuit, de l'obscurité. Ainsi la majorité des scènes qui montrent Zucco ce sont des scènes nocturnes, comme celle d'ouverture qui se passe « *À l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucinations* » (RZ, p. 9), ou celle du métro qui a lieu « *après l'heure de fermeture* » (RZ, p. 34). Paradoxalement les scènes qui

se déroulent « *en plein jour* » (RZ, p. 56), « *à midi* » (RZ, p. 90) sont des scènes qui réalisent le rêve de Zucco de devenir invisible, transparent. L'éclat du soleil, de la lumière entraîne l'effacement du personnage: « on ne voit plus rien » (RZ, p. 95), « *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien* » (RZ, p. 95). C'est le moment où Zucco tombe. C'est le trop de lumière qui l'a tué. Zucco est un homme de la nuit, un Hamlet épris d'un idéal, détestant, méprisant la vie et la société dont il se sent exclu, cherchant sans cesse un ailleurs qu'il ne trouvera que dans la mort. Comme Hamlet Zucco est traité par ceux qu'il rencontre, même par sa mère, de malade mental, il éprouve le même dégoût de vie et mépris du monde. Par contre, il existe une différence essentielle entre ces deux personnages, c'est ce que Zucco ne reste pas passif dans son attitude de refuser le monde, il entreprend une action, il tue. Johan Faerber voit dans le personnage de Zucco « le symbole de la haine ambiguë que Koltès nourrit envers le théâtre »¹⁹. Par sa volonté incessante de fuir la scène, comme il fuit la société, Zucco « incarne la figure de style de l'ellipse, autrement dit l'effacement »²⁰. Effectivement nombreuses sont les scènes qui reposent sur l'évacuation des personnages, comme si Koltès voulait construire sa pièce des scènes vides, exemple — la didascalie initiale du tableau XV: « *On ne voit personne pendant toute la scène, sauf Zucco quand il grimpe sur le sommet du toit* » (RZ, p. 90).

En caractérisant Zucco nous avons évoqué, non sans raison, la pièce de Shakespeare car parmi toutes les références littéraires (à la poésie de Dante, de Hugo, de Rimbaud, au théâtre de Jean Genet) la plus visible est celle au dramaturge anglais et à la forme dramatique baroque qui par son esthétique de l'instabilité, de l'exubérance, de la démesure et du paradoxe s'adapte très bien à la mise en scène d'un tel personnage. Dans les chapitres précédents nous avons parlé de la fascination de Koltès pour le théâtre shakespearien. Dans sa jeunesse, il a entrepris l'adaptation de *Hamlet* dans un court texte (resté inachevé) intitulé *La Journée des meurtres dans Hamlet*. Puis, en 1987, il traduit et adapte en français *Le Conte d'hiver*. Ce qu'il apprécie dans la dramaturgie de

¹⁹ Ibidem, p. 66.

²⁰ Ibidem.

Shakespeare c'est la liberté dans la construction des scènes, une certaine mobilité qui permet de situer chaque scène dans un autre lieu. Cette technique est visible bien sûr dans *Roberto Zucco* où chaque tableau nous transporte dans un lieu différent. Toute l'organisation dramatique de la pièce de Koltès rappelle celle de *Hamlet*. Le procédé de réécriture est visible surtout dans le tableau I « L'Évasion » et dans la scène finale où Zucco s'évadant par les toits prend l'allure d'un fantôme. Mais les analogies concernent surtout le personnage de Zucco qui, comme le prince de Danemark, éprouve le même dégoût de la vie, la haine du monde et qui sera condamné à chercher un idéal ailleurs que dans le monde terrestre, dans le royaume du soleil (la dernière scène : « Zucco au soleil »). Le caractère exceptionnel des deux protagonistes est souligné aussi par leur rapport au langage. Comme le remarque Faerber, ni Hamlet ni Zucco n'écoutent les réponses des personnes avec qui ils communiquent, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dialogues. Les dialogues se transforment en monologues, ce qui, surtout dans le cas de Roberto Zucco consacre encore son statut d'être solitaire, exceptionnel qui vit en dehors de la société, comme s'il parlait une autre langue et, par conséquent, vivait dans une autre réalité. D'ailleurs le rôle et l'utilisation du dialogue dans la pièce sont spécifiques : au lieu d'assurer la communication, le contact entre les personnages, le dialogue agit de façon contraire, il provoque souvent des malentendus car personne ne répond à la question de l'autre. Nous avons l'impression que les personnages ont perdu le sens des mots, ils s'expriment mais n'arrivent pas à dire ce qu'ils ont à dire. C'est, bien évidemment, le moyen de Koltès pour mener son combat contre le théâtre, mais on ne peut pas s'empêcher de voir dans ce jeu avec le langage aussi l'influence du Théâtre de l'Absurde, notamment de Ionesco, quand la parole elle-même, cette parole qui a perdu ses possibilités de communication, devient la source du tragique. Koltès met à nu ici le mécanisme du fonctionnement du langage dramatique, ce qui l'a tellement bouleversé au théâtre : « Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : "Je suis triste", vous êtes obligé de lui faire dire : "Je vais faire un tour" »²¹. Cette absence de communication, cet échec du dialogue ont, bien évidemment, leurs conséquences pour la création des

²¹ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 13.

personnages : ils sont condamnés, comme l'écrit Faerber, « à l'erreur et l'errance : la parole théâtrale devient un labyrinthe où les protagonistes s'égarant et dérivent. Dans ce dédale comparable à celui du métro où se perd le vieil homme (RZ, p. 34), les personnages sont condamnés à leur propre parole, synonyme d'impasse et d'isolement »²². Le manque de communication provoque la solitude et l'isolement des personnages dont les dialogues deviennent d'abord de longues tirades et finalement des monologues. Nous sommes donc au cœur même de la dramaturgie koltèsienne, sa préférence pour le monologue visible dès les premières pièces trouve dans cette dernière sa place privilégiée pour encore une fois démontrer la solitude de l'homme incapable d'écouter et d'aller vers l'Autre. Koltès est persuadé que dans la société contemporaine aucun échange de mots ne devient véritablement dialogue : « Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter »²³. L'exemple le plus manifeste de ce manque d'interlocuteur est le tableau VIII où Zucco, dans une cabine téléphonique, parle à un téléphone qui ne marche pas. Ce n'est pas seulement le dialogue qui est mis en doute dans cette pièce. Aussi le dynamisme de l'action qui constitue l'essence même de la notion de drame. La progression de l'action est garantie par la narration, la juxtaposition de monologues qui deviennent des récits. Koltès a toujours préféré la narration à l'action, comme il a préféré aussi le cinéma au théâtre : il a donc écrit *Roberto Zucco* comme un cinéaste, se référant souvent dans la composition des scènes à la technique du montage cinématographique : la présentation alternée de la destinée de quelques personnages (la Gamine et Zucco), les tableaux démarrent dans un mouvement de caméra, l'action commence quand les personnages prennent la parole, sans aucune présentation ni préambule.

Le surnaturel et le fantastique présents dans la pièce décident de la prédominance de l'esthétique baroque. Par contre, le tragique fondé sur l'ambition démesurée de Zucco qui le pousse à lancer un défi à la société haïe acquiert, dans l'œuvre de Koltès, une autre dimension que chez Shakespeare : la mort du héros éponyme apporte un apai-

²² J. Faerber : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 76.

²³ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 23.

sement et préfigure la naissance d'un monde nouveau, annonce un ordre nouveau. Mais la voie vers cette mort n'est pas facile, elle est une recherche d'un autre monde, d'un ailleurs dont rêvent tous les personnages koltèsiens. Cependant Zucco est exceptionnel, son statut de criminel épris de pureté, de « ce [beau] garçon [...] au regard si doux » (RZ, p. 30), capable d'opérer la transmutation du monde lui donne une dimension presque métaphysique d'un révélateur, d'un Voyant, d'un homme-ange (il se nomme lui-même : *Angelo*) qui entraîne la métamorphose de toute la ville, qui abolit les différences. Remarquons que l'action de la pièce se passe encore une fois dans une ville et encore une fois l'échange est au cœur de l'œuvre (la scène de « deal » proprement dit, échange refusé, échange réciproque, le frère qui vend sa sœur à un « mac ») mais cette fois-ci c'est une ville « sans lois, comme l'écrit Marie-Paule Sébastien, sans hiérarchies, [...] c'est-à-dire la ville sans relations convenues entre les hommes : une ville où la vierge est aussi une putain, où l'inspecteur se confond avec le mac et où le baiser qui aime, en même temps, trahit ou tue »²⁴. Ce paysage urbain reflète le voyage mythique de Zucco.

Koltès a été très préoccupé par le personnage de Zucco, celui-ci lui posait un vrai problème parce qu'il s'efforçait de comprendre ce qu'était un tueur, un criminel. Il voulait le faire monologuer en tant que personnage fragile, mais il n'y arrivait pas, il ne voyait pas clair dans ce personnage. Finalement est apparu le fameux monologue « Juste avant de mourir » qui, peut-être ne donne pas la réponse à la question de savoir qui est-ce un tueur, mais permet de s'approcher de l'énigme de ce personnage fascinant :

Je veux partir. Il faut partir tout de suite. Il fait trop chaud, dans cette putain de ville. Je veux aller en Afrique, sous la neige. Il faut

²⁴ M.-P. Sébastien : *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2001, p. 39. L'auteur de cette étude fait une remarque très intéressante sur l'organisation particulière de l'espace dans la pièce de Koltès qui est entièrement orienté par la verticalité : « La pièce se joue dans la hauteur et l'ascension, dans la profondeur et la chute. La verticalité est l'axe du paradigme qui, ici, impose son ordre ».

que je parte parce que je vais mourir. De toute façon, personne ne s'intéresse à personne. Personne. Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour, il n'y en a pas. Avec les femmes, moi, c'est par pitié que je bande. J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux.

RZ, pp. 48–49

Ce monologue, si simple, si clair dans sa forme et dans son contenu montre qu'il n'y a rien à comprendre, que ce qui reste c'est l'énigme, une énigme absolue. Nous avons constaté au début de notre analyse qu'il n'y a pas de Noir dans cette dernière pièce, mais c'est, peut-être, Roberto Zucco qui est le personnage le plus obscur de tout le théâtre koltésien. Il est l'énigme même.

La fascination de Koltès — poète de la scène — pour le mal, pour la beauté du criminel trouve ses origines dans la poésie de Baudelaire, de Rimbaud, dans les tragédies grecques²⁵ et le théâtre de Jean Genet²⁶. *Roberto Zucco*, œuvre à bien des égards baudelairienne, constate le Mal, sans doute, mais en toute pureté, ce qui fait que nous sommes, chacun, obligés à un retour sur soi, pour tenter de traquer l'insaisissable origine de cette présence du Mal, pourtant ses motifs restent pour nous énigmatiques. C'est Zucco qui va au bout du mal mais ce mal concerne aussi

²⁵ Cela est visible dans tous ces mythes abordés dans la pièce qui comportent un grand nombre de transgressions dont se nourrissent les tragédies grecques : parricide, matricide, infanticide.

²⁶ Il faut cependant remarquer que les personnages chez Genet sont plus sentimentaux, plus moraux, tandis que Koltès présente les meurtres de Zucco avec une parfaite amoralité, il ne veut produire aucune conclusion morale. Bien au contraire, il s'attaque sans cesse aux valeurs, aux clichés.

nos propres monstres intérieurs refoulés, nos hypocrisies, notre misère morale, notre lâcheté et nos inhumanités. Koltès met dans la pièce, face à face, deux réalités : la folie destructrice d'un hors la loi, d'un « hors le monde » et la médiocrité de la société bien rangée, normalisée, le monde des gens de bien, le monde des haines réciproques, des violences moins spectaculaires car étouffées entre les quatre murs de leurs maisons. La deuxième est aussi désespérante que la première. Zucco s'insurge seul contre cette hypocrisie, contre cette « normalité », son apparition déstabilise les rapports conventionnels, perturbe l'ordre établi. Il s'attaque surtout à la famille car c'est dans la famille que germe le mal, ce mal que Koltès traque et démystifie tout au long de son œuvre où de pièce en pièce il prend la famille pour cible de ses attaques. Si Roberto Succo l'intéresse c'est qu'il est précisément le révélateur du mensonge familial. Il détruit sa famille, puis celle de la gamine, enfin celle de la dame élégante, la famille prise à la fois dans son sens étroit avec toute sa mythologie sentimentale et au sens large, en tant que cellule de base et modèle de la hiérarchie sociale. C'est cette « famille sociale » lâche et animée par l'instinct de conservation, prête à tout compromis, s'abritant derrière un tas de lieux communs, que Zucco affronte et défie dans la scène de la prise d'otage.

La famille c'est la pire des violences. La Passion de Zucco commence avec la « malédiction » de sa mère. Son destin se joue à la scène II. À partir du moment où sa mère lui dit : « Moi, je ne veux plus te voir, je ne veux plus te voir. Tu n'es plus mon fils, c'est fini. Tu ne comptes pas d'avantage, pour moi, qu'une mouche à merde » (RZ, p. 14) et encore : « Tu es fou, Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle » (RZ, p. 15), il ne sait plus qui il est. Toute sa trajectoire sera désormais une quête de son identité, comme si en tuant ses parents, Zucco supprimait sa mémoire, ses origines. À la gamine il dira qu'il est un agent secret. Au vieux monsieur il dit qu'il est un étudiant en linguistique à la Sorbonne. À la dame élégante il dit qu'il est doux et pacifique, puis à la fin lorsqu'elle demande : « Roberto Zucco, mais pourquoi répétez-vous toujours ce nom ? » il répond : « Parce que j'ai peur de l'oublier » (RZ, p. 76). Finalement, ayant oublié comment il s'appelle il répond au policier qui demande : « qui êtes-vous ? », « Je suis meurtrier de mon père, de ma mère, d'un ins-

pecteur de police et d'un enfant, je suis un tueur » (RZ, p. 89). Zucco a l'impression de devenir transparent, de perdre son identité, son corps, son nom, en fondant comme un sucre.

Traité par Koltès dans l'optique existentielle, Roberto Zucco n'a d'autre identité que celle de ses actes qui le mènent inexorablement vers la mort. Il n'a pas non plus d'identité sociale, mais n'est-elle pas un leurre ? Chaque fois que Zucco essaie de rencontrer un humain il se heurte aux êtres dressés, embourbés dans des clichés, soumis à des conventions. Toutes les rencontres de Zucco, toutes ses tentatives de contact se soldent par un échec et font apparaître chaque fois plus clairement sa différence. Mais la similarité et la normalité des autres ne sont-elles pas un mirage ? Zucco est différent, il représente et incarne sans doute une menace pour l'autre et pour la société mais cette société, n'est-elle aussi menaçante pour l'individu ? Koltès décrit les actes inexplicables et inexploqués de Zucco avec une parfaite amoralité, sans aucune conclusion morale tandis que les clichés, les sentiments, les valeurs sont soumis à des attaques continuelles. Nous avons l'impression que Zucco, cet être isolé, perdu dont la pensée a complètement déraillé, devient le seul, vrai Homme. Ce qui est intéressant dans la construction du personnage de Zucco c'est ce que son étrangeté se transforme en séduction, il attire grâce à son pouvoir d'attraction : « Il ressemble à l'ours polaire de l'affiche du spectacle, cette bête semblable à un gentil toutou mais qui, en réalité, ne supporte aucun regard sur elle et qui, si elle croise les yeux de l'humain, tue alors sans avertissement et sans aucune pitié »²⁷. Comme un animal qui souvent tue quand il se sent menacé, quand il a peur, ainsi Zucco tue parce qu'il se sent menacé dans son existence, parce qu'il a peur de l'autre ou, peut-être, son réflexe criminel s'éveille-t-il au contact de la peur de l'autre. Comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, « Le seul moment où Zucco ne cède pas au réflexe criminel, c'est la "station" dans le métro avec le Monsieur, mais c'est justement parce que le vieil homme n'a pas peur de lui. Confiants pour

²⁷ D. Marleau : « Dans la tête de Zucco. Entretiens réalisés par Paul Lefebvre et Pierre Lavoie ». *Les Cahiers de Théâtre-Jeu* 1993, n° 69, décembre [Montréal]. Texte repris dans : *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5 : Koltès, *combat avec la scène*. CNDB, réimpression 2001, p. 143.

un instant, les deux interlocuteurs se mettent à deviser tranquillement ... de la peur que leur cause la vie en société»²⁸. Ce qui frappe dans la pièce et dans la construction du personnage de Zucco c'est une sorte de complicité entre les victimes et le meurtrier, il suffit de rappeler le désir de la Gamine et de la Dame pour Zucco, celui qui a violé la première et a tué l'enfant de la deuxième. Un lien mystérieux, basé peut-être sur l'attraction, en tout cas difficile à comprendre, s'établit entre la victime et son bourreau. Cela rend le personnage de Zucco sans doute encore plus dérangent et permet de comprendre pourquoi Koltès le place en dehors de tout jugement moral, et ses actes «au delà du bien et du mal». Il faut rappeler ici que la théorie sur la culpabilité partielle de la victime dans le crime constitue aujourd'hui l'un des motifs littéraires classiques.

Zucco poursuit son chemin de connaissance hors clichés, c'est un aspect très important du personnage. Par exemple, quand il évoque l'Afrique (il rêve de partir en Afrique) il crée des images tout à fait inattendues sur ce continent : au lieu de penser à la chaleur, aux animaux sauvages, aux Noirs, il parle des montagnes couvertes de neige, des rhinocéros blancs qui se promènent en silence, c'est donc l'anticliché par excellence. Zucco tout en étant un tueur, porteur d'une violence extrême, est aussi un homme contemporain, un personnage en quête de vérité, d'authenticité, il rejette tout compromis, c'est ce qui constitue sa beauté malgré toute l'horreur de ses actes. C'est aussi ce qui l'apparente à Koltès lui-même (bien sûr en excluant de cette comparaison les actes de meurtres). Un rapport très proche, voire intime s'établit entre l'auteur et sa pièce : «Elle est écrite avec la rage de l'urgence. Comme si une détermination souveraine animait cette écriture, avec en même temps une vision, une forme de sagesse résolue. L'étrange lucidité qui accompagne ce chemin vers la mort, vers la lumière, a bien sûr un rapport très personnel, très intérieur, avec le

²⁸ J.-P. Sarrazac : *Une dramaturgie de l'agonie*, «Résurgences de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond». *Études théâtrales*, n° 7, «Actualité du théâtre expressionniste», études réunies et présentées par J.-P. Sarrazac, Louvain-la-Neuve, mai 1995. Texte repris dans : *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5 : Koltès, *combat avec la scène*, pp. 162—163.

sida dont Bernard-Marie Koltès était atteint »²⁹. *Roberto Zucco* est une grande métaphore qui cache toutes les pensées, toutes les réflexions de Koltès sur la vie, l'amour (c'est la mort qui est partout dans la pièce parce qu'il n'y a plus d'amour), le monde (qui est une prison, après un mur il y a toujours un autre mur, on ne peut s'en échapper que par le haut), la mort (qui n'est rien parce que tôt ou tard nous devons tous mourir ou qui est parfois une délivrance, le seul royaume à atteindre). Cette lecture autobiographique qui voyait en Zucco le double métaphorique de Koltès engagé dans une course contre et en même temps vers la mort prédominait parce qu'elle permettait de se concentrer sur le problème de la mort — problème omniprésent dans la pièce. *Roberto Zucco* est une pièce sur la mort, sur cette vérité qui est une injustice fondamentale aux yeux de Koltès : que chacun mène une existence sans espoir parce que chacun est condamné à mourir. Vivre, cela veut dire mourir. On peut aller encore plus loin dans cette réflexion et constater, après Koltès, que face à cette injustice la vie ne vaut rien, c'est l'une des idées-force de son théâtre. D'autant plus, comme le dit Lluís Pasqual, « il faut trouver le soleil final » dans la pièce. Le metteur en scène a mis effectivement dans sa réalisation scénique de la pièce l'accent sur cette marche de Zucco vers le soleil qui lui rappelle « la marche de Koltès à la fin de sa vie vers le Mexique et l'Afrique où lui aussi cherche ce soleil, synonyme de mort, car, comme dans *Hamlet*, celui qui est parvenu à la lumière et à la vérité doit mourir »³⁰.

Travis Preston, homme de théâtre, d'opéra et de cinéma, qui en 1995 a monté *Roberto Zucco* à New York, conçoit la pièce comme « une succession de rites initiatiques — de changements profonds toujours accompagnés par un autre. Zucco est le médiateur-accoucheur de ce processus. L'autodestruction en est le point crucial, l'acte fondateur : le meurtre d'une partie ancienne de soi, remplacée par une identité

²⁹ L. Pasqual : « *Un Hamlet du XX^e siècle*. Entretien réalisé par Jean-Claude Lallias ». *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5 : Koltès, *combat avec la scène*, p. 144.

³⁰ L. Pasqual : « "*Roberto Zucco*" est une pièce suicidaire. Propos recueillis par Rostom Mesli ». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février, p. 61.

nouvelle. L'autodestruction est à la fois transcendance et avilissement »³¹. De la même façon Koltès s'initiait à la vie à partir de son premier voyage à New York. Puis venaient toutes les autres expériences (rupture avec le nid familial, drogue, tentative de suicide, voyages de plus en plus lointains, contacts homosexuels, fascination pour le monde de Noirs) qu'il traitait comme une sorte de défi jeté au monde. Et il y avait dans chacune de ces expériences un peu d'autodestruction, il y avait aussi un cri de révolte contre ce monde peuplé de meurtriers. Zucco — révélateur des peurs, des obsessions, qui vit en chacun de nous, fait, d'une certaine façon, apprivoiser la mort, il la rend banale. Les meurtres de Zucco sont absolument imprévisibles, ils n'ont aucune motivation psychologique, ils sont commis dans une banalité stupéfiante, ce qui prouve le désintérêt total de Zucco pour autrui et, peut-être aussi pour lui-même, car avec chaque meurtre il s'anéantit de plus en plus jusqu'à sa propre disparition. C'est justement cette imprévisibilité qui rend ces crimes et la violence qui les accompagne très actuels. Zucco crée l'impression de ne pas être toujours conscient de ses actes, il est un personnage double, plein de contradictions. Jean-Louis Martinelli³² voit en lui plutôt un passeur qui capte le désir de mort des autres, qui les aide à passer dans l'autre monde, qu'un tueur, au moins dans certaines circonstances. De même pour Koltès lui-même Zucco est un passeur vers l'au-delà.

Zucco est aussi porte parole de Koltès dans ses rapports avec les Occidentaux. Dans la scène XII, il prononce des mots qui rappellent ceux de l'auteur messin lui-même lorsqu'il a parlé à Lucien Attoun de sa haine pour les Occidentaux :

Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signal de leur tête, ils se mettraient

³¹ T. Preston: « *Rite initiatique et transgression*. Texte traduit par Severine Magois ». *Actes du théâtre* 1995, n° 1, avril—mai—juin, édité par Entr'Actes, Paris. Texte repris dans: *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5: Koltès, *combat avec la scène*, p. 155.

³² Voir J.-L. Martinelli: *L'assassin qu'on porte en soi*, in: « Notes », le passeur, *Séquence 2*, revue du Théâtre National de Strasbourg, mars 1995. Texte repris dans: *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5: Koltès, *combat avec la scène*, p. 159.

à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer.

RZ, p. 79

Koltès ne s'identifiait jamais avec les Occidentaux, il les détestait, tandis que la situation de Zucco est plus compliquée : tout en étant leur adversaire (il se révolte contre cette société, il la craint) il tue, c'est-à-dire devient lui-même l'un d'eux — tueur. Contrairement aux autres Occidentaux (qui quand même ne tuent pas comme ça, sans aucune raison) il libère cette pulsion de mort enfuie en chacun de nous et commet l'acte de crime, en plus, plusieurs fois pour enfin s'anéantir lui-même. Nous avons parlé de la gratuité de ses actes, mais, il paraît qu'ils sont la plus forte expression de sa révolte contre cette société. Zucco est un personnage en creux, il tue sans conviction, peut-être est-ce son cri de désarroi, comme celui du personnage anonyme de *La Nuit juste avant les forêts*, comme celui de Koltès lui-même. Jean-Pierre Sarrazac approche les deux pièces (*Roberto Zucco* et *La Nuit juste avant les forêts*), notamment leurs protagonistes, dans son analyse de l'ultime œuvre de Koltès qui, selon lui possède les caractéristiques du « drame à station » cher au théâtre expressionniste : « Dans *La Nuit juste avant les forêts* et *Roberto Zucco*, plus que dans ses autres pièces, Koltès a tendance à reprendre à son compte la douleur, la souffrance de ses quasi-héros et à pousser son cri avec eux (on lui a reproché cette "identification" avouée au criminel Succo/Zucco [...]). À l'origine du parcours qu'effectuent les deux personnages — l'un, Zucco, de station en station ; l'autre en vagabond immobile — il y a [...] un arrachement »³³. Cet arrachement est causé par un gouffre énorme, une distance qui existe entre le « moi » de Zucco et du personnage anonyme de *La Nuit*... et le monde qui les cerne, qui les dévore, devant lequel ils veulent, tous les deux, se cacher : l'un dans une chambre louée pour une nuit, l'autre en devenant transparent, invisible, mais il n'y parvient jamais car « à chaque fois qu'il le veut, il tue et devient sanglant, donc visible »³⁴. Et il est condamné par la société à porter sur

³³ J.-P. Sarrazac : *Une dramaturgie de l'agonie...*, p. 162.

³⁴ Ibidem, p. 164.

son dos cet « habit trempé de sang » comme une sorte d'apocalypse qui le mènera finalement à la mort. Pour Zucco il est impossible de fuir ce cercle menaçant, destructeur de la société :

Si on me prend, on m'enferme. Si on m'enferme, je deviens fou. D'ailleurs, je deviens fou, maintenant. Il y a des flics partout, il y a des gens partout. Je suis déjà enfermé au milieu des gens [...] Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. [...] Ils ont envie de tuer, ça se voit sur leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches [...] il ne faut pas les regarder dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans sa tête.

RZ, pp. 78—80

Cependant il doit fuir (fuir veut dire pour Zucco se soustraire au regard des autres, c'est-à-dire, quitter le plateau du théâtre) parce qu'il est totalement étranger à ce lieu où il se trouve et à cette société qui l'entoure. Comme tous les autres personnages koltèsiens Zucco cherche un « ailleurs » auquel appelait Rimbaud, c'est la figure de l'exilé, il incarne un déracinement qui est en partie à l'origine du tragique de sa condition. Son statut d'étranger est encore renforcé par le fait que la langue a perdu sa fonction de communication et sert seulement à approfondir la rupture avec l'autre, alors toute tentative de communiquer avec les autres n'est qu'un échec. Il est donc perçu comme un étranger, un inconnu, personne ne sait d'où il est venu, comment il s'appelle, personne n'est capable d'indiquer sa nationalité :

L'INSPECTEUR. — Un agent allemand au Kenya.

[...]

L'INSPECTEUR. — Un Espagnol.

LE COMMISSAIRE. — Ou un Italien, un Brésilien, un Portugais, un Mexicain.

RZ, pp. 53—54

Même sa mère a des doutes sur son identité : « Est-ce moi, Roberto, est-ce moi qui t'ai accouché ? Est-ce de moi que tu es sorti ? » (RZ, p. 17). Mais Zucco semble aussi étranger à soi-même, à ses propres actions, comme s'il était à côté, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre dans sa propre vie. Dépourvu d'identité, devenu orphelin de lui-même, exclu, rejeté par la société parce qu'il ne voulait pas se soumettre à la loi commune, Zucco « se sent prisonnier des codes d'un univers qui n'est pas le sien : comme il avoue à la dame, il souffre et se sent "enfermé au milieu de ces gens" » (RZ, p. 79). Emprisonné par la société et sur le plateau de théâtre qui en est la métaphore, il va donc s'efforcer de s'en échapper coûte que coûte³⁵. Mais sa direction de fuite ne sera pas à travers les murs, parce que « au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil », parce qu'« on ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre » (RZ, p. 92). Zucco fuit non pas seulement la société mais, comme nous l'avons déjà montré, aussi le plateau de théâtre qui est pour lui un signe d'enfermement, d'aliénation, il symbolise la prison. Comme les autres personnages koltèsiens il éprouve la nécessité de quitter ce lieu qui n'est pas la vraie vie : « Je veux partir. Il faut partir tout de suite » (RZ, p. 48). Mais contrairement aux autres, Zucco sait identifier ce lieu de désir, cet ailleurs auquel il aspire, c'est l'Afrique, cette Afrique qui a tant obsédé Koltès depuis son plus jeune âge. C'est aussi cette Afrique mythique tant désirée par Zucco qu'il décrit à la Gamine de façon suivante :

Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés.

RZ, p. 25

Cette vision ne résulte pas de l'expérience vécue par Zucco, c'est une vision imaginaire, fantasmée, vision qui apparaît dans son intérieur quand on ferme les yeux, vision qui donne un apaisement. Est-ce que Zucco atteindra enfin cette terre promise, loin de la société, au-delà du plateau de théâtre ? Oui, peut-être, dans la dernière scène lorsqu'en

³⁵ J. Faerber : *Bernard-Marie Koltès...*, p. 84.

sautant du toit de la prison il disparaîtra dans cet éclat aveuglant, insoutenable (« UNE VOIX. — On ne voit plus rien. Il y a trop de lumière » RZ, p. 95) qui réduira en cendre toutes les questions métaphysiques, qui le libèrera enfin de cette fausse vie. Effectivement, ce trop de lumière peut signifier le soleil de l'Afrique, mais rappelons que pour Koltès l'Afrique est aussi souvent « la métaphore même de la vie »³⁶.

Cependant avant ce passage à l'Afrique il y a le meurtre, l'acte qui est une condamnation d'abord pour Zucco lui-même. Zucco est condamné encore avant le commencement de la pièce par le meurtre de son père. Il commet cet acte de destruction sur plusieurs niveaux, le pire est, bien évidemment, celui portant sur l'origine, c'est-à-dire, le meurtre des parents qui devient son complexe. Jean-Marc Lanteri attire l'attention sur le caractère ambigu de cet acte par lequel « celui qui tue ses parents se donne le moi, se donne naissance à lui-même. (À l'interrogation final mené par les voix anonymes qui montent des profondeurs de la prison, Zucco répondra : 'Il est normal de tuer ses parents', entendant par là que le meurtre des géniteurs est l'acte normal de qui rompt ses liens avec le réel). Mais en même temps, ce double meurtre participe d'une logique d'auto-destruction, puisque tuer ses parents, c'est détruire une partie de soi, c'est détruire la structure originelle qui vous a donné naissance »³⁷. Cette nouvelle naissance de Zucco s'avère plutôt sa destruction qui le rongera aussi sur le plan social, il s'agit du meurtre de l'Inspecteur, qui sera à l'origine de sa perte (car il sera dénoncé par la Gamine en tant que tueur d'un inspecteur de police). Le dernier meurtre est, selon Lanteri, le meurtre de soi-même. Il s'agit du meurtre de l'Enfant — fils d'une femme (d'une autre mère) qu'il a rencontrée dans un jardin public. Dans son analyse de la scène X intitulée « l'Otage », Lanteri montre comment Zucco en voyant en l'Enfant son double façonné par lui tout au long de la scène le tue et ainsi commet un acte de suicide : « Zucco a tout fait pour se tuer lui-même en autre, mais il a rejeté cette projection de lui-même hors de sa conscience et de sa vision. Le meurtre de l'Enfant est une figure du

³⁶ B.-M. Koltès : *Une part de ma vie...*, p. 119.

³⁷ J.-M. Lanteri : « L'oiseau et le labyrinthe ». *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles], p. 42.

suicide de Zucco, suicide conscient parce que Zucco fabrique avec sa victime une image réfléchissante, inconscient parce qu'il anéantit tout lien tangible entre lui et sa victime»³⁸. Ainsi, toute la pièce est structurée par les meurtres qui au fond ne sont qu'un seul meurtre que Zucco commet sur lui-même en entrant dès le début de la pièce dans une autre dimension, celle de la mort qui est «aussi bien sa suprême aliénation que le cœur de son être»³⁹. Cette dimension est soulignée aussi par la construction labyrinthique de la pièce qui prend la forme d'un cercle dont la fin retrouve le commencement : dans la dernière scène Zucco s'évade de nouveau mais cette fois-ci il choisit une route qui le mènera vers le soleil, en dehors de tout mur, car : «on ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre» (RZ, p. 92). Le problème c'est que nous, les spectateurs, ne saurons jamais si ce sera son chemin de libération totale ou un vol d'Icare.

La pièce est pensée effectivement comme un labyrinthe dans lequel Zucco se débat avec lui-même et avec l'incompréhension des autres. Hanté par la société et par ses propres égarements, il se délivre par les meurtres successifs jusqu'à ce dernier qui sera pour lui la confrontation avec le soleil — origine de la vie, promesse d'immortalité. Mais le soleil n'apporte pas toujours la vie, il apporte aussi la mort, le soleil tue (la mort d'Icare). Alors cette immortalité annoncée dans l'évocation du culte de Mithra est une immortalité, comme l'écrit Bernard Desportes, «dans la mémoire des hommes. *Roberto Zucco* fait ainsi figure de 'testament' littéraire — théâtral et poétique — de Koltès»⁴⁰.

Desportes envisage le cas de Zucco dans les catégories de l'échec. Zucco a perdu car il a coupé ce fil qui l'a lié aux autres, à la communauté humaine, il n'a pas su s'engager avec les autres, communiquer avec le monde et ainsi il a mis en échec sa propre souveraineté. Il en est bien conscient, il sait que la voie qu'il a choisie — la fausse liberté dans la transgression — le mène irrévocablement à la mort : «Je ne veux pas mourir. Je vais mourir» (RZ, p. 49), dit-il. Zucco a rejeté le

³⁸ Ibidem, p. 43.

³⁹ Ibidem, p. 46.

⁴⁰ B. Desportes : *Koltès. La nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu, La Bartavelle 1993, p. 93.

fil que l'autre lui offrait. Être isolé et révolté il a nié son appartenance à la condition humaine. Cependant, comme le prouve Desportes après Bataille : « l'humanité n'est pas faite d'êtres isolés, mais d'une communication entre eux ; [...] communication incessante dont, jusque dans le fond de la solitude, nous sentons l'absence, comme la suggestion de possibilités multiples, comme l'attente d'un moment où elle se résout en un cri que d'autres entendent. Car l'existence humaine n'est en nous, en ces points où périodiquement elle se noue, que langage crié, que spasme cruel, que fou rire où l'accord naît d'une conscience enfin partagée (dont le partage est du moins possible) de l'impénétrabilité de nous-mêmes et du monde »⁴¹.

Seul, perdu, coupé du monde, Zucco ne peut plus sortir de ce labyrinthe de l'enfermement en lui-même, il a fermé décidément la porte qui l'a lié aux autres et au monde. Sa volonté de trouver la liberté dans la transgression illimitée s'est avérée un échec car elle était coupée de toute morale, cette morale qui, comme le prouve Desportes « ne peut être et se fonder que sur la volonté et la compréhension de liens nécessaires avec les hommes, liens que Zucco a rompus. Morale qui suppose une adhésion *libre* et *souveraine* à la communauté humaine, communauté dont Zucco s'est coupé »⁴².

Zucco appartient pleinement à ce groupe de héros koltèsiens qui sont des irréguliers sociaux⁴³ : dealers, voleurs, meurtriers, rejetés par la société bourgeoise. Ils représentent tous les interdits de cette société, tous les tabous, les aspects les plus troubles et menaçants. Pour Desportes ce sont surtout : la différence, l'autre, l'étranger. Zucco, comme les autres personnages, pousse cette irrégularité jusqu'aux limites de la marginalité sociale, jusqu'à la transgression même de l'interdit qui devient pour lui la reconnaissance de l'existence, mais aussi la libération et la jouissance, car, comme le montre Desportes : « Libération et destruction, plaisir et meurtre sont liés. L'envie de meurtre, plus ou moins

⁴¹ G. Bataille : *La littérature et le mal*. In : Idem : *Œuvres complètes*. T. 9. Citation insérée dans : B. Desportes : *Koltès. La nuit, le nègre et le néant...*, p. 96.

⁴² Ibidem, p. 98.

⁴³ Ibidem, p. 100. Desportes parle aussi des irréguliers originels : Noirs, Arabes, qui apparaissent dans le théâtre koltèsien.

latente, est obsessionnelle et vient avec la sueur, l'obscur et la montée du désir»⁴⁴. Effectivement, le désir est omniprésent dans l'œuvre koltésienne, c'est une obsession qui ronge et transcende les personnages, il est pour eux source d'énergie, moteur de toute action. Il permet d'opérer la synthèse du moi dans son rapport à l'Autre, fait voir comment l'appel de la vie rejoint l'appel du néant, de la destruction, de la mort. C'est l'essence même du théâtre de Koltès. Mais ce désir reste latent, ce que nous avons montré dans les chapitres précédents, il n'est jamais nommé explicitement, rien ne le désigne en particulier. Tout en restant très violent il devient un désir interdit trouvant souvent sa fin dans le meurtre, dans l'attaque, dans la destruction de soi-même et de l'autre, ce qui résulte de la volonté de posséder l'autre en tant que double de soi. Tout meurtre, tout viol sont une appropriation de l'autre, mais ils sont en même temps la destruction de l'autre et la destruction de soi.

Rejeté par la société, exclu, différent, Zucco est persuadé de vivre au milieu d'ennemis alors pour se garantir une partie d'espace pour lui-même il élimine les autres, mais là, de nouveau, il va jusqu'au bout dans cette élimination en s'annihilant à la fin lui-même. Faut-il voir effectivement dans cet acte ultime de Zucco « l'union sacrificielle à l'autre dans la mort » ? « La transgression ultime, le dépassement même des limites du possible est le coût avec la mort. L'obscénité et le meurtre délivrent de toutes les chaînes sociales, ouvrent une voie royale à l'anéantissement. Origine et fin se complètent et s'éliminent. Nuit, noir, néant vident et annulent l'amour et l'aval ; ils sont trou de la nuit d'origine et trou dans la terre, nuit finale ; le corps lui-même entre deux béances noires, bouche et anus, trous d'amont et d'aval : le viol comme trou dans la terre précédant la nuit. Trou encore que le meurtre : désagrégation (ainsi l'atomisation de Zucco dans l'incandescence brève de la lumière avant la disparition dans la nuit) »⁴⁵.

Le théâtre de Koltès est imprégné par la mort, par la destruction de l'Autre en tant que l'autre homme et en tant que l'autre en soi. Cependant pour Desportes « plus que de mort, c'est d'anéantissement

⁴⁴ Ibidem, p. 101.

⁴⁵ Ibidem, pp. 103–104.

dont parle Koltès, désagrégation par décomposition ou pulvérisation : retour à l'infini cosmique, au *vide* »⁴⁶. Cette remarque s'applique particulièrement à la dernière pièce du dramaturge messin.

Nous avons beaucoup parlé d'une certaine monstruosité du personnage de Zucco, mais il nous paraît important aussi de parler de sa dimension plus humaine. Zucco possède au moins un trait qui l'apparente aux êtres humains : il éprouve la peur. C'est un sentiment que tout le monde connaît très bien, le sentiment qui se manifeste surtout dans des situations où nous sommes exposés aux regards des autres, où nous nous sentons trop visibles. Zucco a peur de se faire remarquer par les autres, c'est pourquoi il veut devenir transparent, pour ne pas se distinguer des autres, pour disparaître dans la foule d'êtres semblables l'un à l'autre. Il veut devenir transparent parce que : « Se faire remarquer est très dangereux car tout être *autre* est un criminel en puissance. C'est une idée archaïque, une compréhension presque animale du comportement humain. Cette connexion entre une déclaration presque superficielle d'aujourd'hui et le vieux monde du mythe est la justification de la citation imprécise de Jung, mise en exergue à la pièce »⁴⁷. Mais la peur qu'éprouve Zucco n'épuise pas sans doute l'explication de son comportement, de son agressivité. La pièce est une interrogation plus profonde sur l'existence humaine et sur l'origine de toute action destructrice. Nous sommes toujours dans l'ignorance totale en ce qui concerne les motifs de certains actes destructeurs de l'homme en général, et il ne s'agit pas seulement des actes contre les autres, il s'agit aussi des actes contre soi-même. Dire que c'est la fonction de l'environnement, du milieu social, d'irritation, de confusion ne suffit pas aujourd'hui. Il faut chercher plus loin, il faut chercher dans le sen-

⁴⁶ Ibidem, p. 104.

⁴⁷ Entretien avec Peter Stein : « Pourquoi es-tu devenu fou, Roberto ? » *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles], p. 52. Il s'agit du texte suivant : « Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra » (Liturgie de Mithra, partie du Grand Papyrus Magique de Paris. Cité par Carl Jung lors de sa dernière interview à la B.B.C.), in : B.-M. Koltès : *Roberto Zucco...*, p. 7.

timent que nous éprouvons tous depuis un certain temps, le sentiment de l'impuissance à tout faire, le sentiment de l'absurdité, de vanité de nos actes. Tout ce que nous faisons, toutes nos actions apparemment raisonnables, logiques, nous paraissent insensées, destructrices, dépourvues de sens. Nous avons perdu la raison d'être, d'agir, de vivre. Peut-être est-ce là que nous devons chercher l'explication de cette violence instinctive, de cette autodestruction. Ce n'est pas pour la première fois dans l'histoire de la littérature que l'auteur introduit un héros criminel sans motivation, on pourrait indiquer beaucoup d'ancêtres de Zucco, notamment dans le théâtre de Genet. Mais c'est Zucco qui provoque avec une intensité particulière toutes ces questions concernant la vraie nature humaine. Pénétrer dans le psychisme d'un tueur en série pour savoir ce qui déclenche tous ses actes, déchiffrer l'anatomie d'un meurtre, est une occupation très intéressante pour la société contemporaine occidentale, d'autant plus qu'aujourd'hui tout devient médiatisable, facilement diffusable. Le public a soif, peut-être à cause du manque de violence réelle, organisée (guerre), de participer, au moins grâce à l'œil d'une caméra, à des actes criminels. On traite les criminels comme des acteurs qui font du théâtre devant nos yeux. Tel est le sens des scènes où Zucco tue d'abord l'inspecteur et « tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir » (RZ, p. 31), puis un enfant dans un jardin public, en plein jour, devant les yeux des passants qui se sont arrêtés pour voir le spectacle. Tel est aussi le sens de la scène finale, celle d'autodestruction du héros, observée par une foule de spectateurs restés dans l'ombre.

Roberto Zucco est sans doute un personnage fascinant même si l'on a un peu honte de l'avouer. Il fascine parce qu'il est une créature à plusieurs facettes :

« Roberto Zucco est une créature poétique. Il ressemble à Peter Schlemihl, l'homme sans ombre. Transparent et opaque à la fois, souterrain, puis aveuglant sous les projecteurs.

Roberto Zucco, avec sa formidable énergie de 'forcené', est une créature cosmique. Il rappelle les lois de l'entropie : dégradation de l'énergie, dégradation de l'ordre, dégradation de l'organisation, processus irréversible.

Roberto Zucco est une créature philosophique. Il ressemble à l'hypothèse de Baudrillard : 'Peut-être y a-t-il dans tout système, dans tout

individu, la pulsion secrète de se débarrasser de sa propre idée, de sa propre essence, pour pouvoir proliférer dans tous les sens, s'extrapoler dans toutes les directions? Toute chose qui perd son idée est comme un homme qui perd son ombre — elle tombe dans un délire où elle se perd'.

Roberto Zucco est un homme public de notre société occidentale contemporaine. S'il commence sa vie publique comme une force centrifuge, tuant à l'extérieur, il la finit en implosion misérable, se tuant lui-même, la tête dans un sac de plastique. Entretemps, il se confesse secrètement à des bandes magnétiques ou s'autoproclame demi-dieu face au soleil. Le soleil, justement qui révèle son terrible secret et annonce sa fin.

Dire que Roberto Succo est un schizophrène ne sert plus à rien dans nos nosographies. Ce sont les poètes qu'il faut désormais convoquer. Le 'Je suis une force qui va!' de Hernani nous souffle le sens»⁴⁸.

⁴⁸ A. Laurent: «Pièces au dossier». *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36, p. 48.

En guise de conclusion

Comme nous l'avons suggéré au début de cette analyse, notre but n'était pas d'éclairer tout le mystère de l'œuvre de Koltès. D'ailleurs ce ne serait pas possible. Son théâtre, qui a connu une gloire internationale (traduit en plus de trente langues, joué dans plus de quarante-sept pays) n'avait pas au début de bonnes critiques (« Koltès, on n'y comprend rien, qu'est-ce qu'il veut ? », « Un spectacle pour intellectuels », « Il n'apprendra jamais à écrire une bonne pièce » ... voilà ce qu'on pouvait lire dans des journaux). Mais le dramaturge se coupait complètement, comme il le disait, de toutes ces critiques et il écrivait, car il aimait le faire, tout simplement : « Ce qui me plaît dans mon métier, c'est la gratuité. Faire du théâtre est la chose la plus superficielle, la plus inutile du monde, et du coup on a envie de la faire à la perfection. La seule autre chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique, soigner des gens, mais il faudrait être un saint. [...] Savoir que le théâtre est totalement inutile et qu'à partir de là il faut le faire le plus parfaitement du monde. Je prends un plaisir fou à le faire et à voir le public y prendre du plaisir »¹.

Et il a créé une œuvre qui, comme nous l'avons montré dans le chapitre *Tradition et héritage* esquissant quelques tendances les plus caractéristiques pour le développement du théâtre au XX^e siècle, échappe à toute classification, qui, bien qu'enracinée dans la tradition littéraire (entre autres le théâtre classique, Rimbaud qui lui a donné le

¹ Citation insérée dans : A. Ubersfeld : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999, p. 192.

goût de la poésie et qui a éveillé en lui l'intérêt pour la problématique de l'Autre), reste une œuvre à part qui, à son tour, a marqué la dramaturgie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Nous avons insisté dans notre travail sur la présentation de tout ce qui a formé cette œuvre si originale dans sa forme et la thématique, car nous croyons que sans la connaissance de ces faits biographiques la compréhension des pièces serait, sinon impossible, au moins beaucoup plus difficile et incomplète. Parmi ces faits il fallait évoquer surtout les souvenirs de la guerre d'Algérie, de nombreux voyages, notamment à New York, en Afrique, en Amérique du Sud et ses expériences personnelles : la conscience de la maladie, toute cette course contre la mort dont l'incarnation est la dernière pièce *Roberto Zucco*. Nous sommes bien consciente des répétitions de certaines informations, expressions dans notre travail, elles ont pour but de souligner le caractère obsessionnel des pensées, des idées de Koltès qui trouvent ensuite leur place dans ses pièces.

Les chapitres suivants sont consacrés à quelques aspects du théâtre de Koltès qui créent son originalité et le caractère unique. C'est tout d'abord la construction de personnages (leur place dans la fable, le rôle des personnages noirs qui, comme nous le savons, apparaissent dans presque toutes les pièces, l'aspect non-psychologique des personnages) et le contexte spatio-temporel, fortement lié à la philosophie de l'Autre. Nous avons beaucoup parlé du caractère, de la spécificité de cet espace qui a été très souvent la première inspiration pour écrire une pièce. Cet espace, parfois éprouvé physiquement par Koltès lui-même, devient l'espace mental, une métaphore de la vie ou d'un aspect de la vie. C'est l'espace qui, dans le théâtre koltèsien, raconte l'homme et le monde. La prédilection pour les heures nocturnes et des lieux situés dans les marges du social (zone de transit, enclaves surprotégées, *no man's land*, hangars, espaces désaffectés, chantiers, etc.) n'est pas sans influence sur l'image de l'Autre dans les œuvres de Koltès. Nous avons attiré aussi l'attention sur le jeu de l'ombre et de la lumière pour enfin passer, dans la deuxième partie, à la problématique de l'Autre. Les pièces choisies pour l'analyse ont prouvé l'importance de ce thème pour Koltès : « Saisir l'humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde. C'est, comme

le rappelle Anne Ubersfeld, un point de départ absolu non seulement de sa pensée, mais de son art »².

L'Autre a plusieurs visages, il est en nous et en dehors de nous, il déchire nos entrailles et passe indifférent à côté de nous, il est cette solitude qui perce notre âme et tous ces cris qui nous hantent. Déjà dans *La Nuit juste avant les forêts*, Koltès raconte une histoire de désespoir, un désespoir si simple que, comme le remarque le metteur en scène Jean-Luc Boutté, « personne n'avait songé à lui donner ses mots ». Ce désespoir a son nom — la Solitude. L'homme crie sa révolte, son désarroi. La personne qu'il aperçoit au coin de la rue est cet Autre qui pourrait satisfaire ses besoins, il est l'objet réel de ses désirs, de sa demande d'amour. Mais l'Autre ne répond pas, d'ailleurs comme toujours dans le monde koltèsien. L'homme qui parle est, lui aussi, un Étranger qui porte en lui toutes les différences, qui ressent instinctivement cette part inconnue de lui-même, cachée profondément dans son intérieur qui est à l'origine d'une grande nostalgie mais aussi d'une angoisse difficilement explicable. C'est cette part inconnue de nous mêmes qui nous permet d'éprouver le manque. L'Autre est, comme le disait Lacan, un manque en moi.

Dans *Combat de nègre et de chiens*, l'Autre est surtout cet Étranger qui s'exprime sur différents niveaux. Étranger est Alboury, mais Étrangère est aussi Léone et son cri est « comme le condensé de l'appel à l'Autre dans le théâtre de Koltès »³:

O noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ! Je le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi [...] ta terre sera ma terre, et jusque dans ton sommeil, je le jure, jusque dans ta mort, je te suivrai encore.

CNC, p. 92

Dans la pièce se heurtent des individualités absolument inconciliables, tel le Horn et Alboury, ce que nous avons vu dans la brève analyse du fragment de la pièce : deux visions du monde, deux approches totalement différentes de la réalité.

² Ibidem, p. 142.

³ Ibidem, p. 144.

Le problème de l'Autre est lié, dans le théâtre de Koltès, aux notions de solitude, de désir, d'amour (mais sans aucune sentimentalité), de violence. Le théâtre koltèsien exprime ce grand gouffre qui existe entre le désir et l'amour. Koltès est persuadé que la solitude est inscrite dans l'existence de chaque homme. Nous naissons, nous vivons et nous mourrons dans la solitude, même dans l'amour, même partageant notre vie avec quelqu'un nous sommes seuls. Le grand appel à l'Autre, à l'amour retentit dans chaque pièce avec une force inouïe. Mais il ne trouve pas de réponse. Les personnages dans l'acte désespéré de la recherche de l'amour sont prêts à offrir des choses qu'ils ne sont même pas capables de nommer. Alors nous avons souvent affaire à une situation où quelqu'un veut donner quelque chose qu'il ne possède pas à quelqu'un qui n'en veut pas. Qu'est-ce qu'on peut offrir pour recevoir l'amour ? La sûreté, la réalisation de désirs ? Le problème c'est que le héros koltèsien ne sait pas ce qui constitue l'objet du désir de l'Autre. Mais à vrai dire il ne s'agit pas tellement de réaliser un désir concret, il s'agit avant tout de nouer un contact.

Ce grand besoin d'amour caractérise la plupart des personnages koltésiens. Mais l'Autre ne répond pas. L'angoisse de celui qui crie, qui fait appel à l'autre, est d'autant plus grande qu'il ne sait pas comment a été reçu son appel. Il ne sait pas ce que veut l'Autre. Dans un certain sens, comme l'explique Lacan, nous dépendons constamment de l'Autre. Il y a en l'Autre quelque chose que nous ne connaissons pas et ce qui nous sépare de sa réponse à notre appel. C'est son propre désir.

Dans le monde koltèsien personne ne répond à l'appel à l'amour : le Passant de *La Nuit juste avant les forêts* fait semblant de ne pas entendre la voix qui crie, Zucco ne répond pas à la Gamine, Alboury crache dans le visage de Léone... L'appel à l'amour se heurte au vide et laisse celui qui crie dans l'ignorance des désirs de l'Autre. Dans *La Solitude*, il ne s'agit pas de la vente de drogues ou du corps, ce que réclame le Dealer avec une telle insistance c'est le désir de l'Autre. Mais le Client ne peut pas répondre à cet appel parce qu'il est entièrement concentré sur lui-même, il ne pense pas à l'Autre et ainsi il tue son propre désir, il n'est pas capable de l'exprimer, il nie son existence. Car, comme le montre Lacan, au moment où il n'y a plus d'Autre, disparaît aussi le désir. Cependant s'il avait reconnu son désir, paradoxalement, il aurait

détruit l'Autre. Le duel verbal de deux protagonistes aboutit probablement à l'attaque.

Nous nous sommes référée dans notre analyse à la philosophie de Jacques Lacan, entre autres, à ses recherches sur l'obsessionnel. Sa théorie sur l'Autre semble confirmer ce que dit Koltès dans ses pièces. L'Autre est un grand mystère, il est objet de nos désirs et de nos angoisses, nous sommes constamment sous la pression de son regard, mais nous souffrons aussi à cause de manque de ce regard sur nous. Car l'absence du regard de l'Autre nous condamne à une sorte de vide existentiel : l'état où nous ne ressentons plus aucun désir. C'est la mort du désir dont la plus forte démonstration est la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. L'analyse des différentes interprétations du *deal* (échange commercial, drogue, drague homosexuelle, désir du désir) nous a conduit jusqu'à cette dernière qui nous paraît la plus juste : le désir de la mort. Ce qui se cache derrière le rejet du désir même c'est l'appel à la mort. Mais au début est toujours le désir d'amour, ce désir absolu dont le symbole est l'Autre.

Comme nous l'avons montré, dans chaque pièce de Koltès nous avons affaire à un autre aspect, un autre visage de l'Autre. Pourtant une chose reste immuable, une vérité perce de toutes les pièces : c'est notre grand besoin de l'Autre, c'est que nous sommes constamment à la recherche de l'Autre. Pour Emmanuel Lévinas la rencontre avec l'Autre, être unique dans sa différence, est un événement fondamental dans la vie de chaque homme. Il parle beaucoup de la nécessité de rencontrer l'Autre, de l'accueillir chez soi, d'initier un contact pour le bien connaître et découvrir tout ce qui est inscrit dans son intérieur. Lévinas croit que ce qui se cache dans son intérieur c'est la bonté. Ce qui constitue une grande valeur dans le contact avec l'Autre c'est sa différence et notre acceptation de cette différence, c'est ce qui nous permet de nous identifier avec l'Autre. Cependant, comme nous pouvons l'observer dans l'œuvre de Koltès, toute cette philosophie éthique sur la supériorité de l'Autre et la nécessité d'endosser la responsabilité de sa vie n'est qu'un rêve, un postulat très difficile à réaliser dans la vie réelle. Il s'avère que c'est le monde présenté dans les pièces de Koltès qui devient beaucoup plus proche de la réalité que ce que nous lisons dans les textes philosophiques de Lévinas.

Dans le monde koltèsien l'Autre est perçu comme l'ennemi qu'il faut mettre à distance, dont il faut se séparer ou qu'il faut au moins ignorer en passant à côté et faisant semblant de ne pas le remarquer. L'homme confronté à l'Autre se trouve en quelque sorte contraint à la lutte non pas tant pour survivre que pour défendre son identité. Dans cette lutte il ne s'agit pas seulement de vaincre l'Autre mais de l'anéantir, de réduire sa résistance afin de pouvoir plus facilement le modeler à sa façon. Parce que l'Autre qui apparaît en permanence sur notre route va à l'encontre de notre volonté, de nos projets, il vient opposer à nos trafics singuliers ses propres calculs. Sa présence signifie toujours des problèmes, il n'intervient jamais que contre. Nous le combattons parce qu'il nous apparaît comme notre propre alternative — la possibilité d'un autre destin déstabilisant nos desseins préconçus. Mais cette lutte que nous menons dans notre rapport à l'Autre (réel, qui se trouve à côté de nous) est parfois similaire à celle que nous menons contre nous-mêmes, contre cet Autre qui est en nous — notre frère adversaire, cet autre versant de nous, qui nous ronge de l'intérieur, qui nous détruit, notre part d'ombre.

Ainsi les personnages koltésiens mènent souvent une lutte inexplicable dont le but est de tuer l'Autre, mais tuer l'Autre signifie aussi se détruire : « Lutte inexplicable : pourquoi cet autre est-il toujours *autre* pour nous qui sommes à nous-mêmes un autre inexplicable — et que l'on doit faire taire pour 'tenter de vivre' ?

Pas d'explication. Ces personnages-là ne se cherchent pas plus les uns les autres qu'ils ne se *cherchent* eux-mêmes : leur course incessante, épuisante, leurs combats sans fin, sans but, sans issue, sans alternative n'ont pas d'autres mobiles, pas d'autre sens que la fuite en avant pour ne pas sombrer. La fuite pour survivre. Les personnages de Koltès fuient *quelque chose* qui les poursuit sans cesse, dont ils ne peuvent se défaire et qu'ils ne parviennent pas à identifier »⁴.

Contrairement à Lévinas qui concentre sa philosophie de l'Autre sur les représentants de la même race (blanche), issus de la même civilisation occidentale, Koltès, fasciné par l'Afrique, met au centre de

⁴ B. Desportes : Koltès. *La nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu, La Bartavelle 1993, p. 59.

sa réflexion aussi l'Autre — Étranger, représentant d'une autre culture, d'une autre tradition, celui que l'homme blanc, européen, traitait longtemps avec mépris. Koltès a conscience de sa différence qui se définit par la langue et, par conséquent, par une autre vision du monde. Mais cet **Autre** — **Étranger** c'est aussi un déraciné, un étranger pour soi-même et pour la société dans laquelle il doit vivre. Étranger pour le monde, quelqu'un qui vit, dans un certain sens, en dehors de ses valeurs, normes, quelqu'un qui vient d'un lieu difficile à définir, qui, à vrai dire, ne s'identifie à aucun lieu. Cet **Autre** — **Inconnu** (inconnu pour les autres mais aussi pour soi-même), tel le Meursault de Camus, c'est en quelque sorte Koltès lui-même et son double littéraire est le personnage de Roberto Zucco. L'étrangeté face au monde, face aux autres a caractérisé Koltès depuis sa jeunesse, elle a trouvé son apogée justement dans cette dernière pièce — testament théâtral et esthétique de l'écrivain.

Les personnages de Koltès — êtres violents et fragiles — se sentent constamment menacés, ils vivent, comme nous l'avons déjà souligné, dans des lieux mystérieux, lieux de perdition, souvent en marge des villes et du monde, loin du centre, dans des lieux désertiques, décomposés : ancien port, un hangar désaffecté, c'est là qu'ils mènent leurs combats jusqu'à l'épuisement. Ce sont ces lieux qui les imprègnent, qui fixent leurs comportements, les règles de vie, qui leur imposent des lois, des codes dont la maîtrise sera nécessaire pour survivre. Les habitants de tels espaces sont ces étrangers, ces égarés impitoyablement rejetés d'un autre monde, celui où règnent des règles qui leur sont incompréhensibles. C'est là que naissent des conflits, des situations d'affrontement inévitable qui régissent tout rapport entre les hommes. C'est là que naît la violence seule capable de gérer la relation entre les hommes et la relation qu'entretient l'homme avec le monde et avec lui-même.

Pourquoi la violence ? Parce que la parole, le langage ont échoué. Il n'y a plus de communication entre les personnages qui évitent le contact avec l'Autre (qui se réduit souvent à un strict commerce utilitaire, un *deal*) évitent plus que tout la relation qui se noue à travers les mots échangés. Ainsi la parole a cédé la place à la violence, à l'agression.

Bernard Desportes souligne que cette violence omniprésente dans le théâtre koltèsien est aussi la rupture des limites imposées par la société, elle permet de franchir l'interdit, de le transgresser (*Roberto Zucco*). La violence devient l'ultime réalisation du lien à l'Autre et au monde à moins que le héros koltèsien n'évite l'Autre cherchant à fuir mais en fuyant il fuit aussi devant lui-même.

La recherche de l'Autre à côté de nous mais aussi en nous est l'essence même de la dramaturgie de Koltès, qui avec le temps devient son obsession. Il paraît impossible de donner une réponse définitive à la question qui est-ce l'Autre. Cependant Koltès avait le courage d'aborder cette énigme. L'Autre ce n'est pas seulement celui qui est à côté de moi (l'Autre réel), que je dois accepter avec toutes ses différences, l'Autre c'est aussi moi, ou plutôt, comme le disait Rimbaud, «Je est un autre». L'Autre, l'Étranger est en moi, c'est cette partie de moi-même qui provoque l'angoisse, la peur, parfois la nostalgie. Cette part de moi est projetée sur les autres et rend difficile la relation avec eux, car «moi» concentre sur eux toutes les craintes, les angoisses, les incertitudes. La connaissance de l'Autre en nous-mêmes s'opère aussi à travers le contact avec l'Autre en dehors de nous, nous nous mirons dans cet Autre comme dans une glace et si seulement la situation, les circonstances de la rencontre permettent de voir en lui un partenaire et non pas un ennemi, nous avons la possibilité de découvrir au moins une petite partie du mystère de la nature humaine, une partie de nous-mêmes. Il arrive aussi que nous voyons en l'Autre un simple client, alors, comme le montre le théâtre koltèsien, la relation commerciale ne sert pas à connaître l'Autre. Le seul savoir qu'une telle relation peut nous donner est le savoir sur l'absence de désir ou bien l'impossibilité de l'exprimer et le seul résultat d'une telle relation c'est l'agression, la violence.

L'Autre est un grand problème pour les civilisations contemporaines et pour chacun de nous. La rencontre avec l'Autre, l'acceptation de la différence ne sont pas faciles, elles exigent parfois un grand effort de notre part. L'intérêt de Koltès pour cette problématique est une conséquence naturelle de ses expériences personnelles, de son psychisme. Il a vécu beaucoup de situations, lors de ses voyages, où c'est lui qui était perçu comme l'Autre, l'Étranger, l'Inconnu. Il est devenu l'Autre aussi

au moment où il a rejeté les valeurs traditionnelles de la famille bourgeoise dans lesquelles il a été élevé. Il se sentait étranger à lui-même aussi lorsqu'il a pris conscience de sa propre différence.

Depuis sa jeunesse Koltès porte la différence en lui-même, il ne la fuit pas, il ne fuit pas non plus devant l'altérité des autres car il sait très bien que chaque homme est cet Autre face à un autre homme, celui-ci aussi Autre. Et le théâtre qu'il a créé fascine toujours car sa dimension philosophique touche directement les sphères les plus enfouies, les plus sombres de notre existence et de notre âme.

Bibliographie

Corpus d'étude

Koltès Bernard-Marie, aux Éditions de Minuit, Paris :

1986 *Dans la solitude des champs de coton*.

1988 *La Nuit juste avant les forêts*.

1989 *Combat de nègre et de chiens*.

1990 *Roberto Zucco*.

Autres œuvres de Koltès

1984 *La fuite à cheval très loin dans la ville* (roman).

1985 *Quai ouest*.

1988 *Le Retour au désert*.

1988 *Le Conte d'hiver* de Shakespeare traduit par Bernard-Marie Koltès.

1990 *Tabataba*.

1991 *Prologue et autres textes* (roman).

1995 *Sallinger*.

1998 *Les amertumes*.

1998 *L'héritage*.

2001 *Procès ivre*.

2003 *La marche*.

2006 *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*.

2008 *Des voix sourdes*.

2008 *Récits morts*.

2009 *Nickel Stuff*.

Commentaire de Koltès sur son œuvre

1985 « Pour mettre en scène *Quai ouest* ». In: B.-M. Koltès: *Quai ouest*. Paris, Éditions de Minuit, pp. 104–108.

1989 « Les Carnets de *Combat de nègre et de chiens* ». In: B.-M. Koltès: *Combat de nègre et de chiens*. Paris, Éditions de Minuit, pp. 109–126.

1990 « Un hangar à l'ouest ». In: B.-M. Koltès: *Roberto Zucco*. Paris, Éditions de Minuit, pp. 109–126.

1991 « Home ». In: B.-M. Koltès: *Prologue et autres textes*. Paris, Éditions de Minuit, pp. 119–121.

1997 « Des lieux privilégiés ». *Europe*, n° 823–824, novembre–décembre, pp. 29–32.

1997 « Lettre d'Afrique ». *Europe*, n° 823–824, novembre–décembre, pp. 13–22.

Entretiens et correspondances de Koltès

1990 *Une part de ma vie. Entretiens 1983–1989*. Paris, Éditions de Minuit.

1999 *Lettres de Saint-Clément et ailleurs. Les années d'apprentissage de B.-M. Koltès (1958–1976)*. Documents choisis et présentés par Ph. Hoch. Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz.

2009 *Lettres*. Paris, Éditions de Minuit.

Études sur Koltès

Ouvrages ou parties d'ouvrage

Ayres Didier: « Le théâtre classique: allusion et procès, autour de *Combat de nègre et de chiens* ». In: « Réécritures et métissages ». *Actes des 2° Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées à Metz en 2002*. Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz 2002.

Bident Christophe: *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*. Tours, Farrago 2000.

- Bon François: *Pour Koltès*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2000.
- Desportes Bernard: *Koltès. La nuit, le nègre et le néant. Essai*. Charlieu, La Bartavelle 1993.
- Desportes Bernard: «Quand il fera nuit, qu'est-ce que je ferai?». In: *Voix de Koltès*. Textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau. Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. Carnets Séguier 2004, pp. 59—70.
- Dizier Anna: «*Dans la solitude des champs de coton*». *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Bertrand-Lacoste 2002.
- Evrard Franck: *Étude sur Koltès: «Dans la solitude des champs de coton»*. Paris, Ellipses 2004.
- Faerber Johan: *Bernard-Marie Koltès «Roberto Zucco»*. Paris, Hatier 2006.
- Girkinger Irène: *La solitude à deux. La pièce «Dans la solitude des champs de coton» de B.-M. Koltès et ses réalisations scéniques par Patrice Chéreau*. Frankfurt am Main, Peter Lang 2001.
- Hage Samar: *Bernard-Marie Koltès. L'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2011.
- Hirschmuller Sara: «Le jeu du désir». In: *Voix de Koltès*. Textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau. Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. Carnets Séguier, 2004.
- Job André: *Koltès. La rhétorique vive*. Paris, Édition Hermann 2008.
- Modrzejewska Krystyna: «Les figures de la séduction dans le drame *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès». In: *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski 2008.
- Mounsef Donia: *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2005.
- Palm Stina: *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*. Paris, L'Harmattan 2009.
- Patrice Stéphane: *Koltès subversif*. Paris, Descartes & Cie, coll. «Essais» 2008.
- Regnault François: «Au théâtre personne», «Passage Koltès», «B.-M. K.». In: *Théâtre — Solstices*, Écrits sur le théâtre — 2. Le Temps du théâtre/ Apprendre 16, Actes Sud/CNSAD 2002, p. 330—337.
- Ryngaert Jean-Pierre: «Nommer sa place dans le monde». In: *Koltès: la question du lieu. Actes des Rencontres Bernard-Marie Koltès*. Textes édités par André Petitjean. Metz, CRESEF 2001, pp. 33—43.
- Salino Brigitte: *Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions Stock 2009.
- Sarrazac Jean-Pierre: «Koltès, la traversée du théâtre». In: *Idem: Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen, Éditions Médiannes, coll. «Villégiature» 1995.

- Sebastien Marie-Paule: *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral 2001.
- Starak Grażyna: « Bernard-Marie Koltès — écrivain séducteur ». In: *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski 2008.
- Starak Grażyna: „Komizm czy tragizm ? Próba systematyki gatunkowej sztuki Bernarda-Marii Koltès”. In: *Odcienie humoru. Humor. Teorie, praktyka, zastosowania*. T. 1/1. Piotrków Trybunalski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie 2008.
- Starak Grażyna: « Le monde koltèsien — entre lumière et obscurité ». In: *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Édition établie par Magdalena Wandzioch. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005.
- Starak Grażyna: « Le personnage noir dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès ». In: *La condition masculine dans la littérature française*. Études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska. Opole, Uniwersytet Opolski 2005.
- Thomadaki Marika: *La dramaturgie de Koltès. Approche sémiologique*. Athènes, Éditions Paulos 1995.
- Triau Christophe: « La dialectique de la langue ». In: *Voix de Koltès*. Textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau. Biarritz, Atlantica-Séguier, coll. Carnets Séguier 2004.
- Ubersfeld Anne: *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre 1999.

Revues

- Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles].
- Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* 2007, n° 1: Bernard-Marie Koltès.
- Magazine littéraire* 2001, n° 395: Bernard-Marie Koltès, février.
- Metz Magazine* 2009, n° 1: *L'année Koltès*, hors série, avril.
- Séquences* 1995, n° 2, revue du Théâtre National de Strasbourg, « Dossier Bernard-Marie Koltès, De Strasbourg à Zucco », 1^{er} semestre.
- Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5: *Koltès, combats avec la scène*, CNDP, réimpression 2001.

Articles

- Attoun Lucien: « Juste avant la nuit ». Entretien avec B.-M. Koltès le 22 novembre 1988. *Théâtre/Public* 1997, n° 136—137.

- Bataillon Michel: «Koltès, le flâneur infatigable». *Théâtre en Europe* 1988, n° 18, septembre.
- Benhamou Anne-Françoise: «Le lieu de la scène: quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre». In: *Koltès: la question du lieu. Actes des Rencontres Bernard-Marie Koltès*. Textes édités par André Petitjean. Metz, CRESEF 2001.
- Benhamou Anne-Françoise: «Neuf remarques à propos de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès». In: Programme de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, Odéon Théâtre de l'Europe, saison 1995—1996.
- Benhamou Anne-Françoise: «Territoires de l'œuvre». *Théâtre Aujourd'hui* 1996, n° 5: *Koltès, combats avec la scène*.
- Bident Christophe: «Je lis *La Solitude* comme une pièce transcendante». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Bouquet Stéphane: «Toutes les couleurs du nègre». In: *Magique cinéma. Théâtre au cinéma*. P. Chéreau, J. Genet, B.-M. Koltès. Bobigny 1999.
- Casarès Maria: «Les confins au centre du monde». Propos recueillis par Serge Saada. *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles].
- Chattot François: «Bernard-Marie Koltès, un tragique contemporain». Propos recueillis par D. Darzacq. *Bernard-Marie Koltès. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française* 2007, n° 1.
- Chéreau Patrice: «De grands événements de langage». *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35—36.
- Chéreau Patrice: «Les années Koltès». Propos recueillis par Frédéric Martel. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Ciret Yan: «Les transfigurations de Bernard-Marie Koltès». *Art Press* 2001, n° 270.
- Costaz Gilles: «Les filiations d'un écrivain». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Ferry Yves: «*La nuit juste avant les forêts*, c'est comme un solo de Charlie Parker». Propos recueillis par C. Desclés. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Goetz O.: «Biographie». *Metz Magazine* 2009, n° hors série: *L'année Koltès*.
- Guibert Hervé: «Entretien avec B.-M. Koltès». *Alternatives théâtrales* 1990, n° 35—36 [Bruxelles].
- Han Jean-Pierre: «Le phénomène Koltès». *Europe* 1997, n° 823—824, novembre—décembre.
- Han Jean-Pierre: «Entre connaissance et méconnaissance, le paradoxe Koltès». *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française* 2007, n° 1: *Bernard-Marie Koltès*.

- Héliot Armelle: «Entretien avec Bernard-Marie Koltès». *Le Quotidien de Paris* 1990, 25 janvier.
- Héliot Armelle: «B.-M. K.». *Acteur* 1983, mars—avril.
- Hotte Véronique: «Des histoires de vie et de mort. Entretien avec B.-M. Koltès». *Théâtre/Public* 1988, n° 84, novembre—décembre.
- Lorcy G.: Programme de *Combat de nègre et de chiens*, Juvisy-sur-Orge, 1995, *Théâtre Aujourd'hui* 2001, n° 5: Koltès. *Combats avec la scène*.
- Martel Frédéric: «Les solitudes de Koltès». *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Nichet Jacques: «*Combat de nègre et de chiens* se situe au cœur des ténèbres». Propos recueillis par Gilles Costaz. *Magazine littéraire* 2001, n° 395, février.
- Nichet Jacques: «La seconde naissance de Koltès ou l'envers du monde». In: *Études théâtrales*, n° 20: *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*. Louvain-la-Neuve, Belgique 2001.
- Pavis Patrice: «Synthèse prématurée ou fermeture provisoire pour cause d'inventaire de fin de siècle». In: *Études théâtrales* n° 19: *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Louvain-la Neuve, Belgique 2000.
- Poujardieu François: «La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès». *Théâtre/Public* 2003, n° 168, mai—juin.
- Saada Serge: «Un théâtre de l'imminence». *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35—36 [Bruxelles].
- Touré Moïse: «Propos sur la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*». Recueillis par F. Meyrous. *Le Magazine littéraire* 2001, février.
- Ubersfeld Anne: «Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain: Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès». In: *Études théâtrales* n° 19: *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Université Catholique de Louvain, Belgique 2000.
- Vinaver Michel: «Pour Koltès». *Alternatives théâtrales* 1994, n° 35—36 [Bruxelles].
- «Car des désirs j'en avais», entretien avec Patrice Chéreau, Claude Stratz. Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou pendant les répétitions de *Dans la solitude des champs de coton*, in: Programme de l'Odéon Théâtre de l'Europe, saison 1995—1996.

Thèses de doctorat

- Bignamini M.R.: *Élément du devenir scénique dans l'œuvre de Koltès, Handke, Strauss. Espace et regard: du texte à la scène*. Thèse de doctorat, Institut d'Études Théâtrales, Paris III 2000.

- Lanteri Jean-Marc : *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Une esthétique de la distance*. Thèse de doctorat, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 1993/1994.
- Poujardieu François : *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Genèse d'une écriture dramatique*. Thèse de doctorat, Littérature française, francophone et comparée, Université de Bordeaux III 2002.

Bibliographie générale

- Abirached Robert : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard 1994.
- Aristote : *La Poétique*. Trad. M. Magnien. Paris, Seuil 1980.
- Artaud Antonin : «Le théâtre de la cruauté». In: Idem : *Œuvres complètes*. T. 4: *Le théâtre et son double*. Paris, NRF Gallimard 1978.
- Azama Michel : *De Godot à Zucco*. Éditions théâtrales, CNDP 2003.
- Barthes Roland : «Le désir de neutre». *La règle du jeu* 1991, n° 5, août.
- Barthes Roland : *S/Z*. Paris, Seuil 1970.
- Bataille Georges : *La littérature et le mal*. In: Idem : *Œuvres complètes*. T. 9. Paris, Gallimard, NRF 1979.
- Beckett Samuel : *En attendant Godot*. Paris, Éditions de Minuit 1952.
- Brecht Bertolt : *Dans la jungle des villes*. Trad. S. Braunschweig. Paris, Arche Editeur 1998.
- Diderot Denis : «Jacques le fataliste et son maître». In: Idem : *Œuvres*. Paris, Gallimard 1969.
- Diderot Denis : «Le neveu de Rameau». In: Idem : *Œuvres*. Paris, Gallimard 1969.
- Evrard Franck : *Le théâtre français au XX^e siècle*. Paris, Ellipses 1995.
- Froment Pascale : *Roberto Succo. Histoire vraie d'un assassin sans raison*. Paris, Gallimard, coll. «Folio» 1999.
- Jouve Vincent : *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, coll. «Écriture» 1992.
- Lacan Jacques : *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient 1957—1958*. Paris, Seuil 1998.
- Lagarce Jean-Luc : «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne». In: Idem : *Théâtre complet*. T. 2. Besançon, Les Solitaires Intempestifs 2000.
- Lagarce Jean-Luc : «Juste la fin du monde». In: Idem : *Théâtre complet*. T. 2. Besançon, Les Solitaires Intempestifs 1999.
- Lévinas Emmanuel : *Totalité et infini. Essais sur l'extériorité*. Paris, Kluwer Academic, coll. «Le livre de poche» [1971] 2006.

- Martel Frédéric: *Le Rose et le noir. Les homosexuels en France depuis 1968*. Paris, Seuil 2000.
- O dramacie. *Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. T. 3: *Od Sartre'a do Mrożka*. Red. E. Udalska. Warszawa, Energeia 1997.
- Pavis Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod 1996.
- Pavis Patrice: *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, José Corti 1990.
- Pavis Patrice: *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris, Nathan 2002.
- Racine Jean: «Préface de *Bérénice*». In: Idem: *Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard 1950.
- Ricœur Paul: «Approches de la personne». In: *Lectures 2. La contrée des philosophes*. Paris, Seuil, coll. «Points-Essais» 1999.
- Ricœur Paul: *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil 1990.
- Roubine Jean-Jacques: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas 1990.
- Ryngaert Jean-Pierre: *Lexique du drame moderne et contemporain*. Dir. Jean-Pierre Sarrazac. Belval, Circé/Poche 2005.
- Ryngaert Jean-Pierre et Sermon Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales 2006.
- Sarrazac Jean-Pierre: *L'Avenir du drame*. Belval, Circé/Poche, série: «Penser le théâtre», 1999.
- Sarrazac Jean-Pierre: *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*. Belval, Circé, coll. «Penser le théâtre» 2009.
- Szondi Peter: *Théorie du drame moderne*. Trad. S. Muller. Frankfurt am Main, Circé, 1965, pour la traduction française 2006.
- Ubersfeld Anne: *Lire le théâtre I*. Paris, Belin 1996.
- Vinaver Michel (dir.): *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Actes Sud 1993.

Index des noms de personnes

- Abirached, Robert 52, 53, 55, 227
Adamov, Arthur 15, 16
Antonioni, Michelangelo 39
Apollinaire, Guillaume 14
Aristote 51, 52, 55, 115, 117, 227
Artaud, Antonin 14, 15, 20, 52, 172, 227
Attoun, Lucien 30, 32, 46, 59, 96, 97, 163, 199, 224
Aytes, Didier 116—118, 222
Azama, Michel 24, 227
- Bach, Jean Sébastien 38, 103
Baldwin, James 37, 41
Barthes, Roland 15, 169, 181, 227
Bataille, Georges 109, 205, 227
Bataillon, Michel 45, 148, 224
Baudelaire, Charles 194
Baudrillard, Jean 208
Beckett, Samuel 14, 16, 19, 54, 77, 144, 227
Benhamou, Anne-Françoise 34, 56, 84, 85, 89, 90, 157, 169, 224, 225, 226
Bident, Christophe 36, 41, 42, 74, 109, 143, 144, 222, 223, 224, 225
Bignamini, Maria Riccarda 42, 226
Blancard, Anne 21
- Boëglin, Bruno 43
Bon, François 42, 222
Bond, Edward 197
Boudon, Delphine 61
Boutté, Jean-Luc 21, 46, 81, 102, 213
Bouquet, Stéphane 67, 225
Braunschweig, Stéphane 227
Brecht, Bertolt 15, 19, 57, 172, 227
Bruce, Lee 39
Büchner, Georg 183
- Camus, Albert 15, 217
Casarès, Maria 25, 30, 33—35, 225
Chanonat, Jean-Luc 88, 155
Chattot, François 24, 225
Chéreau, Patrice 21, 30, 33—37, 67, 73, 74, 87—89, 111, 124, 144, 145, 147, 155, 157, 159, 160, 162, 223, 224, 225, 226
Chopin, Frédéric 38
Ciret, Yan 56, 225
Claudel, Paul 40, 41
Conrad, Joseph 22, 41
Copi (né Raül Damonte Botana) 41
Coppola, Francis Ford 39
Corneille, Pierre 52
Costaz, Gilles 24, 113, 225, 226

- Dante, Alighieri 183, 184, 190
 Darzacq, Denis 24, 225
 Dean, James 184
 De Bankolé, Isaach 34, 35, 73
 Delannoy, Daniel 88
 Deleuze, Gilles 37, 41, 43
 Delon, Alain 184
 De Niro, Robert 39, 47
 Derrida, Jacques 43, 176
 Descartes, René 40
 Desclés, Cyril 102, 225
 Desportes, Bernard 75, 109, 110, 171, 204—206, 216, 218, 222
 Deutsch, Michel 18
 Dewaere, Patrick 184
 Diderot, Denis 145, 173, 227
 Dizier, Anna 42, 156, 158, 222
 Dort, Bernard 15
 Dostoïevski, Fiodor 22, 40, 43, 183
 Duras, Marguerite 17, 22

 Evrard, Franck 14, 19, 20, 42, 146, 151—156, 162, 163, 166, 167, 169, 172, 176, 222, 227

 Faerber, Johan 43, 181—183, 185—187, 190—192, 202, 223
 Fassbinder, Rainer Werner 37, 38
 Faulkner, William 22, 41
 Ferry, Yves 30, 102, 225
 Festenberg, Nikolaus von 85
 Fontana, Richard 21, 46, 102
 Foucault, Michel 41, 43
 Frémy, Eveline 30
 Froment, Pascale 181, 182, 227

 García, Rodrigo 53
 Gatti, Armand 15, 17

 Genet, Jean 16, 37, 38, 41, 67, 103, 183, 190, 194, 208, 225
 Genson, Michel 29
 Gignoux, Hubert 30, 57, 58, 120, 150
 Girkinger, Irène 87, 152, 223
 Godard, Colette 28, 171
 Gœthe, Johann Wolfgang von 113
 Gœtz, Olivier 29, 225
 Gorki, Maxime 30, 40
 Grégo, Moni 102
 Gregory, Pascal 35, 147
 Grumberg, Jean-Claude 18, 23
 Guibert, Hervé 31, 38, 59, 69, 126, 171, 225
 Guyotat, Pierre 20

 Hage, Samar 172, 223
 Hamon, Philippe 54
 Han, Jean-Pierre 41, 47, 79, 114, 225
 Handke, Peter 42, 226
 Héliot, Armelle 114
 Hirschmuller, Sarah 36, 223
 Hoch, Philippe 7, 222
 Homère 40
 Hotte, Véronique 59, 66, 146, 225
 Hocquenghem, Guy 38, 41
 Hugo, Victor 40, 182, 184, 190

 Ionesco, Eugène 16, 17, 191

 Jarmusch, Jim 39
 Jarry, Alfred 14, 52
 Job, André 223
 Jouve, Vincent 54, 120, 227
 Jung, Carl Gustav 207

 Kahn, Cédric 181
 Kalisky, René 18

- Kazan, Elia 39
Klausner, Emmanuelle 30
Koltès, François 28
Klotès, Germaine 28
Koltès, Jean-Marie 28
Kribus, Serge 23
Kroetz, Franz Xaver 197

Lacan, Jacques 37, 105, 129, 167, 174, 175, 213, 214, 215, 227
Lagarce, Jean-Luc 24, 227
Lallias, Jean-Claude 198
Lanteri, Jean-Marc 165, 166, 203, 226
Lavelli, Jorge 23, 33
Lavoie, Pierre 196
Laurent, Anne 209
Lefebvre, Paul 196
Lévinas, Emmanuel 96, 106, 107, 109, 215, 216, 227
London, Jack 39, 40
Lorcy, Gérard 84, 225

Magnien, Michel 52, 115, 227
Magois, Severine 199
Maillan, Jacqueline 35
Malet, Laurent 34, 35, 73
Mambrino, Jean 7
Marleau, Denis 196
Marley, Bob 22, 38
Martel, Frédéric 35, 37, 38, 43, 47, 74, 225, 227
Marivaux, Pierre Carlet de 33, 34, 40, 52
Martinelli, Jean-Louis 199
Marx, Carl 41
Massu, Jacques (général) 29
Matussek, Mathias 85
Melville, Jean-Pierre 41

Merschmeier, Michael 45
Mesli, Rostom 198
Meyrous, Franck 148, 226
Minyana, Philippe 20
Mnouchkine, Ariane 17
Modrzejewska, Krystyna 36, 68, 162, 167, 223, 224
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 40
Mounsef, Donia 41, 42, 70, 168, 223
Mrozek, Sławomir 20, 227
Muller, Sibylle 228
Musset, Alfred de 52

Nichet, Jacques 113, 128, 226
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 188
Novarina, Valère 20

Palm, Stina 91, 106, 107, 113, 121, 126 –128, 223
Parker, Charlie 102, 225
Pascal, Blaise 40, 103
Pasolini, Pier Paolo 37, 38
Pasqual, Lluís 198
Pavis, Patrice 52, 55, 56, 170, 226, 227
Patrice, Stéphane 27, 43, 223
Petitjean, André 34, 223, 224
Peyrou, George 30
Piccoli, Michel 35, 36
Pinget, Robert 17
Planchon, Roger 15, 52
Platon 145
Poujardieu, François 42, 70, 71, 72, 74, 75, 226
Preston, Travis 198
Prique, Alain 36, 37, 39

Racine, Jean 40, 114, 115, 228
Regnault, François 223

- Renaude, Noëlle 20
 Reza, Yasmina 101, 226
 Ricœur, Paul 107, 127, 228
 Rimbaud, Arthur 22, 40, 41, 81, 103,
 183, 188, 190, 194, 201, 211, 218
 Roubine, Jean-Jacques 117, 228
 Ryngaert, Jean-Pierre 9, 53, 54, 62,
 184, 223, 228

 Saada, Serge 25, 40, 225, 226
 Salado, Régis 36, 109, 223, 224
 Salinger, Jérôme David 43
 Salino, Brigitte 8, 21, 29, 30, 223
 Sarraute, Nathalie 17, 54, 227
 Sarrazac, Jean-Pierre 54, 129, 171,
 196, 197, 200, 223, 228
 Sartre, Jean-Paul 15, 20, 227
 Scarlatti, Domenico 38
 Schlemihl, Peter 208
 Scorsese, Martin 39
 Sébastien, Marie-Paule 42, 82, 83,
 193, 223
 Sénèque 33
 Sermon, Julie 9, 53, 62, 184
 Shakespeare, William 22, 30, 40, 43,
 52, 179, 183, 190—192, 221
 Simon, Nijali 31
 Socrate 145
 Stanislavsky, Constantin 57
 Starak, Grażyna 36, 68, 78, 89, 223,
 224

 Stein, Peter 35, 36, 207
 Stratz, Claude 157, 160, 226
 Strauss, Botho 42, 226
 Strehler, Giorgio 88
 Succo, Roberto 61, 179—183, 195, 200,
 209
 Sugiera, Małgorzata 20
 Szondi, Peter 228

 Tchekhov, Anton 40
 Thomadaki, Marika 224
 Touré, Moïse 148, 226
 Travolta, John 22, 39, 47
 Triaü, Christophe 36, 109, 223, 224

 Übersfeld, Anne 21, 31, 34, 35, 37,
 40, 41, 45, 52, 63, 81, 101, 104, 105,
 115, 116, 120, 121, 124, 168, 174, 175,
 211, 213, 226, 228
 Udalska, Eleonora 20, 227

 Vargas Llosa, Mario 41
 Vilar, Jean 15
 Vinaver, Michel 15, 18, 19, 23, 124, 130,
 137, 138, 139, 226, 227, 228

 Wandzioch, Magdalena 78, 224
 Wenders, Wim 39
 Wenzel, Jean-Paul 18, 102
 Werle, Simon 35

Grażyna Starak

W poszukiwaniu Innego
Twórczość dramaturgiczna Bernarda-Marii Koltèsa

Streszczenie

Monografia dotyczy twórczości Bernarda-Marii Koltèsa, francuskiego dramatopisarza żyjącego w latach 1948–1989. Ma na celu przybliżenie jego sylwetki i miejsca, jakie zajmuje w rozwoju współczesnego dramatu, oraz dogłębną analizę problemu stanowiącego istotę jego dzieła — pojęcia Innego (*l'Autre*), jego obecności w życiu człowieka i wszystkich możliwych relacji występujących pomiędzy „ja” a „Inny”, „Obcy”, „Nieznany”.

Praca została podzielona na składające się z rozdziałów części. Pierwsza, poprzedzona słowem wstępnym, w początkowym rozdziale sytuuje twórczość Koltèsa w rozwoju dramaturgii francuskiej drugiej połowy XX wieku, pokazuje, z jednej strony, odrębność i oryginalność jego pisarstwa oraz wizji teatralnej, z drugiej — mocne zakorzenienie w tradycji literackiej francuskiej i obcojęzycznej. Tym, co stanowi o nowatorstwie i niepowtarzalności dzieła, jest właśnie umiejętność czerpania ze źródeł (teatr klasyczny francuski, wielcy tragicy greccy) w celu tworzenia sztuk niezwykle oryginalnych nie tylko pod względem formy, lecz także sposobu ujmowania treści, kreowania postaci, przestrzeni teatralnej. Drugi rozdział przedstawia drogę twórczą Koltèsa wiodącą poprzez rozmaite doświadczenia życiowe oraz liczne podróże. W kolejnych rozdziałach skupiono się na problemach dotyczących samej twórczości, m.in. konstrukcji postaci, przestrzeni, czasu. Wobec ogólnych tendencji redukcji postaci teatralnej do roli cyfry, numeru porządkowego, odzierania jej z danych osobowych, przeszłości, planów na przyszłość (Teatr Absurdu), teatr Koltèsowski przywraca wiary w sens istnienia postaci teatralnej, w sens opowiadania jej historii, przy czym nie jest to powrót do psychologicznej koncepcji postaci, lecz posługiwanie się nią jako swoistego rodzaju wehikułem pewnych wartości, funkcji (Dealer, Klient). Wśród nich miejsce szczególne zajmują czarnoskórzy, obecni niemal we wszystkich sztukach i za każdym razem odgrywający kluczową rolę w konflikcie dramatycznym.

Przestrzeń i czas, będące często pierwszą inspiracją do powstania sztuki, odgrywają istotną rolę w całej filozofii Koltèsa dotyczącej Innego. Przestrzeń tworzy postaci, naznacza je, narzucając jednocześnie rolę, których konfrontacja prowadzi do konfliktów, podsycanych agresją, nieufnością, wrogością. Przestrzeń kreowana jest w połączeniu z czasem. Preferowane są godziny nocne, zmierzch, błądy świt, kiedy światło bezustannie ściera się z ciemnością. Przestrzeń — rzeczywista, namacalna, doświadczana fizycznie i bardzo specyficzna jest jednocześnie przestrzenią mentalną, w której toczy się dramat. Przestrzeń staje się rodzajem metafory życia lub jakiegoś jego aspektu. Teatr Koltèsa opowiadając o świecie robi to również za pomocą przestrzeni.

Druga część pracy poświęcona została analizie wybranych sztuk, a nitią przewodnią tej analizy jest ukazanie różnych aspektów Innego. Już w utworze *Noc tuż przed lasami* (*La nuit juste avant les forêts*), stanowiącym swoiste soliloquium czy raczej quasi-monolog Mówiącego, który na 63 stronach sztuki wykrzykuje niemalże jednym tchem nieodpartą potrzebę kontaktu, rozmowy, bycia wysłuchanym, mamy do czynienia z podwójną interpretacją Innego: jako wielkiego Nieobecnego, osobnego obiektu pragnień czy zwykłych potrzeb człowieka, oraz jako jakiegoś nieznanego pierwiastka nas samych, pierwiastka, za którym tęsknimy i którego zarazem się lękamy. W *Walce czarnucha z psami* (*Combat de nègre et de chiens*) Inność, Obcość wyrażona jest na kilku poziomach, omówiono je w kolejnym rozdziale drugiej części pracy. W koncepcji Koltèsa problem Innego łączy się ściśle z pojęciem samotności, pragnienia, miłości, ale i agresji, destrukcji. W analizie pomocne okazało się odwołanie do Jacques'a Lacana i jego teorii na temat Innego. Najbardziej jaskrawym przykładem koltèsowskiego postrzegania Innego jest sztuka *W samotności pól bawełnianych* (*Dans la solitude des champs de coton*). W rozdziale poświęconym analizie tej sztuki skupiono się przede wszystkim na różnych interpretacjach przedmiotu transakcji — deal — utożsamiającego relacje międzyludzkie we współczesnym świecie.

Idea Innego, z jaką spotykamy się w twórczości Koltèsa, jest też bliska filozofii Emmanuela Lévinasa. Postrzega on Innego jako byt jedyny i niepowtarzalny w swojej odmienności, indywidualizuje go, wskazując na konieczność spotkania z nim, przyjęcia go, zainicjowania rozmowy, kontaktu, wejrzenia w niego i odczytania tego wszystkiego, co tam zapisane. Jednak podczas gdy Lévinas koncentruje swoją refleksję na temat Innego, definiując go jako przedstawiciela tej samej rasy (białej), wywodzącego się z tego samego kręgu kulturowego cywilizacji europejskiej, Koltès — zafascynowany Afryką — rozszerza pojęcie Innego na Innego-Obcego, reprezentanta innej kultury, tradycji, tego, którego człowiek biały, reprezentant kultury eurocentrycznej, przez setki

lat traktował z pogardą i wyższością. Koltès wyrasta oczywiście z tej kultury, ale się jej przeciwstawia. Ma również świadomość inności, która definiuje się przez język. Sytuacja, w której spotykamy kogoś, kto widzi i rozumie świat odmiennie, ponieważ posługuje się innym językiem, wymaga jeszcze większego wysiłku i tolerancji w budowaniu dialogu. Jest to bardzo trudne i niestety — jak pokazują sztuki Koltèsa — częściej kończy się niepowodzeniem, porażką, całkowitą niemożnością porozumienia.

Inny-Obcy to również ten wyobcowany, obcy sam dla siebie i dla społeczeństwa, w którym musi żyć. Obcy dla świata, żyjący niejako poza nim, poza jego wartościami, pochodzący z trudnego do zdefiniowania miejsca i nieidentyfikujący się z żadnym miejscem. Ten Obcy-Nieznany (w sensie niepoznany, nieznany również dla siebie samego), niczym Meursault Camusa, jest w pewnym sensie samym Koltèsem, a jego literackim odbiciem jest postać Roberto Zucco ze sztuki pod tym samym tytułem.

Koltès podejmuje problem Innego, ponieważ wierzy, że literatura, fikcja mogą pomóc w jego zrozumieniu. Oczywiście, nie chce niczego narzucać, tłumaczyć, daleki jest od jakiegokolwiek dydaktyzmu. Ten temat pojawia się w sztukach, gdyż jest naturalną konsekwencją jego przeżyć, ukształtowania psychiki, doświadczeń, dotyka go bezpośrednio, czy to w czasie licznych podróży, kiedy to on — Bernard-Marie Koltès, stając naprzeciwko grupy uzbrojonych czarnoskórych żołnierzy w Laosie, staje się dla nich tym Innym, Obcym, Nieznany, wzbudzając być może ciekawość, ale przede wszystkim gniew, wrogość, czy to odrzucając tradycyjne wartości kultury europejskiej, w jakiej został wychowany. Koltès czuje się obcy także w stosunku do siebie samego, kiedy uświadamia sobie odmienność swoich preferencji seksualnych. Koltès nosi inność, odmienność w sobie i nie ucieka przed odmiennością innych, bo dobrze wie, że każdy człowiek jest tym Innym wobec drugiego człowieka, Innego. Szkoda tylko, że postaci z jego sztuk, poruszające się w świecie zbrodni, wykluczenia i dyskryminacji, niczym w więzieniu, z którego nie udaje im się uciec, nie mają szans na dobre spotkanie z Innym.

Grażyna Starak

In Search of the Other
Dramatic Works by Bernard-Marie Koltès

Summary

The monograph presents works of writing by Bernard-Marie Koltès, a French playwright who lived in 1948–1989. The author of the monograph sketches a portrait of the artist and outlines his writings as significant in the development of the contemporary drama, as well as provides a detailed analysis of issues which constitute the core of his works, namely, the notion of the Other (*l'Autre*), the Other's presence in man's life, and all possible relations that occur between „the I” and „the Other,” „the Stranger,” „the Unfamiliar.”

The book comprises two parts. Each one is divided into chapters. The first part of the monograph, preceded with a preface, introduces Koltès's works and sets them against the background of French dramaturgy of the second half of the 20th century. It depicts his writings and vision of the theatre as distinct and original on the one hand, but embedded in French and foreign language literary tradition on the other. However, what constitutes the innovative and original character of his works is his capability of drawing from the sources (French Classic theatre, Greek tragic dramatists) in order to produce highly original works with regard to their content, form as well as a unique way of presenting the plot, protagonists and the scenery. The second chapter unveils Koltès's artistic path meandering through various experiences brimming with plenteous journeys. Subsequent chapters deal with issues concerning his artistic work, e.g. creation of protagonists, setting and time. In view of general tendencies to reduce theatrical figures to mere letters, ordinal numbers, stripping them of any personal details, their pasts and future plans (the Theatre of the Absurd), Koltès's theatre actually restores the meaning of theatrical characters and redeems the sense of recounting their stories. However, far be it from psychological concepts of protagonists; rather they seem to be carriers of certain values or functions (*The Dealer*, *The Client*). Special attention is given to black

protagonists (in almost all the plays) who very often play the main part in dramatic conflicts.

Space and time — the artist's frequent inspiration — are fundamental to Koltès's philosophy of the Other. Space shapes protagonists, it affects them and imposes roles which lead to conflicts with aggression, mistrust and hostility in the background. The creation of space is concomitant with the creation of time which favors night, dusk, dawn when feeble light incessantly mingles with darkness. The real, palpable and peculiar space that is physically experienced by the protagonists at the same time stands for the mental space — the setting of the drama. Space becomes a metaphor of life or at least one of its aspects. In Koltès's theatre a story of the world is illustrated by means of space.

The second part of the monograph provides an analysis of selected plays in which the concept of the Other is set in many contexts. In *The Night Just Before the Forest* (*La nuit juste avant les forêts*), a type of a soliloquy or semi-soliloquy of the Speaker (who throughout sixty-three pages, expresses a restless cry for the need to be in contact with others, to talk to them or be listened to), one can find a twofold interpretation of the Other — as the great Absent, an object of need and desire, or a part of ourselves, unknown yet longed for and feared at the same time. In *Black Battles with Dogs* (*Combat de nègre et de chiens*) the Otherness, Strangeness is revealed on many levels, discussed in the subsequent chapter of the second part. The issue of the Other as understood by Koltès is interwoven with such notions as solitude, desire, love, aggression as well as destruction. There are many points of intersection between Koltès and Jacques Lacan and his theory of the Other, which proved useful in the analysis. The most glaring example of the perception of the Other by Koltès is a play entitled *In the Solitude of Cotton Fields*. A chapter providing the analysis of this play focuses on various readings of the nature of transaction (deal) by means of which human relations are depicted these days.

The concept of the Other depicted in works by Koltès is close to philosophy of Emmanuel Lévinas, who considers the Other as a sole, unrepeatable being as far as his alterity is concerned; reads him as an individual being and stresses the need to face the Other, accept him, start a conversation, be in contact, see into him and read all that is hidden within. However, in his reflections Lévinas focuses on the Other as a representative of the same race (white) and coming from the same culture, the European civilization. Conversely, Koltès — enraptured by Africa — extends the concept of the Other to the Other-Stranger — a representative of a different culture, tradition which have long been regarded as inferior by white representatives of Eurocentric civilization. Despite the fact that Koltès himself emerges from the same culture, he actually opposes it. Moreover, he

is aware of differences underlying language. Any dialogue with a person who uses a different language, and thus perceives and understands the world from a different perspective, demands much greater effort and tolerance in building a dialogue. This endeavor is challenging. In many of Koltès's plays it ends in failure, a complete inability to find a common ground for dialogue.

The Other-Stranger is an alienated individual as well; strange to himself/herself and to society where he/she is doomed to live. The Other-Stranger seems estranged in the face of the world, whose existence is led somewhere off its margins and off its values, comes from a place which escapes any definition, moreover, he/she does not find any place that would be his/her own. This Other-Unknown (unknown by himself/herself as well) — as Meursault in Camus — turns to be Koltès himself, and his literary reflection is found in the eponymous Roberto Zucco.

The artist deals with concept of the Other, for he believes that literature and art may help understanding the Other. However, Koltès is far from formulating any didactic messages. This theme entails all his plays as it is a natural part of his life, his psyche, experience, and it concerns him directly, i.e. when he stands face-to-face with an armed team of black soldiers in Laos, he turns to be the Other then, the Stranger, the Unfamiliar arousing their curiosity, but also anger and hostility; or when he rejects traditional European values of a culture he was brought up in. Furthermore, the artist turns out to be the Other even in the face of his own self when he becomes aware of his sexual orientation. He is the one who holds the otherness inside and thus does not flee from the otherness of another man, the Other. Alas, all his protagonists are doomed to grope in a world where murder, seclusion and discrimination prevail, as though they were in a cell with no way out, where one is deprived of a single opportunity for a fortunate encounter with the Other.

Table des matières

Avant-propos	7
------------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

Koltès et son œuvre

Tradition et héritage	13
Itinéraire de Metz à Paris et ailleurs	27
Retour du personnage théâtral	51
Espace—temps, lumière—obscurité	77

DEUXIÈME PARTIE

Différents aspects de l'Autre

À l'origine, il était la Solitude	95
L'Autre « comme un ange au milieu de ce bordel »	101
La présence troublante de l'Autre	111
L'Autre — vendeur d'illusions	143
L'Autre. Vers une mort solaire	179

En guise de conclusion	211
Bibliographie	221
Index des noms de personnes	229
Streszczenie	233
Summary	236

Redakcja: Barbara Malska
Projekt okładki i stron działowych oraz fotografie: Paweł Wojciechowski
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Wiesława Piskor
Łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2284-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-124-9
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,0. Ark. wyd. 14,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 26 zł (+VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Bernard-Marie Koltès

dramaturge français de la fin du XX^e siècle (1948-1989), traduit aujourd'hui en plus de trente langues, a remporté la gloire internationale grâce à une densité d'écriture et une puissance de composition tout à fait exceptionnelles. Non sans influence a été aussi sa collaboration avec Patrice Chéreau qui a monté la plupart de ses pièces. Mort prématurément à l'âge de 41 ans l'auteur a laissé une œuvre très originale qui échappe à toute classification, l'œuvre marquée par ses propres expériences, notamment les voyages multiples en Afrique, en Amérique du Sud et du Nord. C'est là qu'il rencontre des Étrangers, et d'abord des Africains, qui le fascineront jusqu'à la fin et qui seront présents dans presque toutes les pièces. Le théâtre de Koltès est un théâtre montrant les thématiques majeures de relations humaines. Il rend constructif et fécond le problème de la différence et de notre rapport à elle. L'analyse proposée par cet essai introduit le lecteur dans l'univers de l'échange mercantile, de l'échange de désirs derrière lesquels se cache l'appel à l'Autre.

CENA 26 ZŁ
(+ VAT)

Więcej o książce



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2284-1